



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in

Musicologia

Tradizione e avanguardia nel segno di Monteverdi.
La ricezione del *Combattimento* e il 'sequel' di Claudio Ambrosini

Relatore: prof. Angela Romagnoli

Tesi di laurea di

Loredana Callovi

Correlatore: prof. Ingrid Pustijanac

matricola 529780

Anno accademico 2025/2026

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia speciale gratitudine a Claudio Ambrosini. Per la preziosa collaborazione, per il materiale condiviso e per avermi spesso incoraggiata. Il suo ruolo di Maestro ha segnato profondamente la mia sensibilità, a lui devo la luce di questo lavoro.

Indice

Introduzione [4]

1. Il *Combattimento* di Claudio Monteverdi [6]

- 1.1 Monteverdi nel suo tempo [6]
- 1.2 Il *Combattimento di Tancredi et Clorinda* [11]
 - 1.2.1 Tasso in scena, la *Gerusalemme* e il suo autore in teatro [11]
 - 1.2.2 Il *Combattimento* di Claudio Monteverdi [13]

2. La ricezione di Monteverdi attraverso i secoli [18]

- 2.1 Echi di Monteverdi fino al XIX secolo [18]
- 2.2 La *renaissance* di Monteverdi e gli *opera omnia* di Gian Francesco Malipiero [21]
 - 2.2.1 Classicismo e neoclassicismo [21]
 - 2.2.2 La nascita delle avanguardie nel secondo dopoguerra [26]
 - 2.2.3 Gian Francesco Malipiero interprete e trascrittore della musica antica italiana [28]
- 2.3 I compositori della “scuola veneziana” accolgono Monteverdi [33]
 - 2.3.1 Luigi Nono e la Scuola Veneziana [33]
 - 2.3.2 Bruno Maderna, gli anni veneziani, il “suono veneziano” [42]

3. La Scuola Veneziana alla fine del XX secolo: Claudio Ambrosini [47]

- 3.1 Lineamenti biografici e opere [48]
- 3.2 La poetica di Claudio Ambrosini [50]
 - 3.2.1 Il “teatro dei suoni”: concezioni spaziali della musica a Venezia [50]
 - 3.2.2 Prospettiva “alla Escher” e generazione di forme musicali [60]
- 3.3 *Tancredi appresso il Combattimento* [74]
- 3.4 In dialogo con Claudio Ambrosini [83]

4. I “*Combattimenti*” al di fuori della Laguna [97]

4.1 Perché la seduzione del *Combattimento* [97]

4.2 Il *Combattimento* di Luciano Berio [102]

4.2.1 Lineamenti biografici e opere [102]

4.2.2 Il *Combattimento* [105]

4.3 Cenni alle modernizzazioni di Domenico Guacceri ed Egisto Macchi [109]

4.4 I “*Combattimenti*” nel XXI secolo [112]

4.4.1 *Thanatoséros: Scena lirica dal Combattimento* di Tancredi e Clorinda, di Ivan Fedele [112]

4.4.2 *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda. D’après Claudio Monteverdi* di Giorgio Battistelli [119]

4.4.3 Il *Combattimento* di Romeo Castellucci e Scott Gibbson [120]

Conclusione [126]

Appendici

1. Claudio Ambrosini. Curriculum vitae [128]

2. Claudio Ambrosini. Lista delle opere relative a Venezia [130]

3. Claudio Ambrosini. Catalogo delle opere [139]

Bibliografia [172]

Introduzione

In questo lavoro ho voluto rintracciare il percorso attraverso il quale l'opera di Claudio Monteverdi non soltanto è stata riscoperta e rivisitata come quella di altri grandi compositori del passato, non soltanto è rimasta in repertorio ma continua ad illuminare il presente con il suo specifico spettro di emissione.

Egli porta a compimento la sintesi tra competenza tecnico-stilistica ed espressività, ad imitazione dell'arte oratoria "codifica" l'oratoria musicale ed esplora la spazializzazione del suono.

Inizialmente ho richiamato la figura di Monteverdi rievocandone brevemente la vita e le opere ed ho focalizzato l'attenzione sul *Combattimento di Tancredi e Clorinda*; nel capitolo successivo ho tracciato la ricezione del grande compositore cremonese attraverso i secoli in particolare nella prima metà del Novecento ad opera di Gian Francesco Malipiero.

Con lo sguardo orientato al maestro Claudio Ambrosini, di cui ho delineato il profilo biografico, la produzione e soprattutto la poetica, ho illustrato dapprima come Monteverdi fu accolto dai compositori della Scuola Veneziana attivi nel secondo Novecento, principalmente Luigi Nono e Bruno Maderna, poi dallo stesso Ambrosini che compone, nel 2017, il suo *Tancredi*, musica e testo. L'analisi della partitura, che riporta alcuni frammenti per gentile concessione di Casa Ricordi, è interpolata dalle preziose considerazioni del Maestro in risposta ad alcuni miei quesiti. In questo terzo capitolo, principalmente sulla base dei numerosi scritti del compositore, ho cercato di chiarire gli aspetti stilistici ed estetici che caratterizzano la Seconda Scuola Veneziana.

Infine uno sguardo ai *Combattimenti* al di fuori della laguna: Luciano Berio, Domenico Guaccero, Egisto Macchi, Ivan Fedele, Giorgio Battistelli. In conclusione il *Combattimento* di Romeo Castellucci e Scott Gibson, opera teatrale del nuovo millennio.

Chiudono la tesi tre appendici in cui si riportano il curriculum vitae aggiornato di Claudio Ambrosini ed il catalogo delle sue opere con particolare riferimento a quelle che hanno per oggetto la città lagunare.

1. Il “*Combattimento*” di Claudio Monteverdi

1.1 Monteverdi nel suo tempo

Claudio Giovanni Antonio Monteverdi nacque a Cremona il 9 maggio 1567 da una famiglia illustre che gli poté garantire la migliore formazione¹. Il padre Baldassarre era infatti un noto medico e speziale ed era una figura rilevante nella sua comunità. Il giovane si formò alla scuola di Marcantonio Ingegneri e mostrò precocemente il suo notevole talento. Tra il 1582 e il 1590 anni furono stampati cinque libri di sue composizioni. I primi tre, dedicati a mecenati locali, sono testimonianza dell'alto livello della tecnica acquisita ma saranno i successivi, il primo e secondo libro di madrigali dati alle stampe tra il 1587 ed il 1590, a rivelare la sua maturità compositiva e la specificità del suo stile. Il madrigale tassiano *Ecco mormorar l'onde* è messo in musica, nel secondo libro, con una polifonia di flessibile articolazione ed una particolare cura, tutta nuova, nella resa del testo poetico.

Tra il 1590 e il 1591 Monteverdi fu assunto come strumentista alla corte di Vincenzo Gonzaga duca di Mantova. Egli volle riconfermare ed incrementare

¹ La ricerca su Monteverdi vanta ovviamente una lunga tradizione, che qui non si può nemmeno parzialmente citare. Perciò ci limitiamo a rimandare a PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT 1985; MASSIMO PRIVITERA, *Claudio Monteverdi*, in *Storia della civiltà europea*, a cura di Umberto Eco, vol. 4. *Il Seicento: Filosofia, Scienza, Arti, Musica*, Corriere della Sera / Enciclopedia Italiana Treccani, Milano 2014, pp. 525-532; per una bibliografia aggiornata: LINDA MARIA KOLDAU, *Claudio Monteverdi*, in *Oxford Bibliographies in Music*, ed. by Kate van Orden, Oxford University Press, Oxford-New York 2013 (edizione online 26 febbraio 2013: <https://doi.org/10.1093/obo/9780199757824-0015>); *Claudio Monteverdi. A Research and Information Guide*, edited by Susan Lewis and Maria Virginia Acuña, Routledge, New York-London 2018.

l'immagine internazionale del suo ducato il cui alto livello culturale era già stato raggiunto tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento ad opera di Isabella d' Este. Vincenzo promosse e sostenne spettacoli musicali economicamente molto dispendiosi ma pur riconoscendo il notevole talento di Monteverdi spesso lesinò sul suo compenso. Due viaggi in Ungheria e nelle Fiandre al seguito di Vincenzo saranno per il compositore occasioni importanti di confronto con altre realtà culturali e musicali. Dalla fine del 1601 sarà nominato maestro di musica del duca di Mantova. È del primo decennio del nuovo secolo la disputa sulla “seconda pratica” tra Claudio Monteverdi e suo fratello Giulio Cesare ed il canonico e teorico bolognese Giovanni Maria Artusi. Costui nella sua opera *l'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica* prenderà ad esempio quattro madrigali di Monteverdi (due nel *Quarto libro de madrigali* (1603) e due nel *Quinto libro* (1605) per evidenziare come non vengano più rispettate le regole compositive tradizionali (la “prima pratica”). Nonostante riconosca la qualità generale delle suddette opere ne critica severamente il trattamento delle dissonanze, la commistione di generi e l'uso dei modi tutti effettuati con eccessiva libertà. La replica di Monteverdi arriverà nel 1605 nella prefazione al *Quinto libro* ma in modo più esteso sarà il fratello Giulio Cesare Monteverdi che nel 1607 dichiarerà, nell'introduzione agli *Scherzi musicali*, gli intenti di Claudio e di alcuni suoi contemporanei. L'allontanamento dalle regole del contrappunto severo e della composizione polifonica tradizionale è effettuato in piena consapevolezza ed è motivato da ragioni espressive che, secondo i musicisti di nuova generazione, sono prioritarie. Inoltre specifica la differenza tra la *prima pratica* (in voga fino alla metà del Cinquecento) secondo cui l'*orazione* è serva dell'*armonia* cioè la poesia da mettere in musica, gli affetti espressi non devono prevalere sulle regole stringenti della composizione polifonica e la seconda pratica in cui l'*armonia* è serva dell'*orazione*². L'estetica “classicista” corrispondente alla prima pratica si contrappone a quella “manierista” della seconda «o meglio alla ripresa di una

² PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Torino 1985, pp. 48-65.

dialettica, costante nella cultura occidentale, che ha origine nella Grecia antica dal contrasto fra atticismo (culto della forma olimpica e del sovrano equilibrio) e asianesimo (indagine negli oscuri labirinti delle pulsioni e delle passioni umane)».³ Sentimenti opposti vengono descritti attraverso contrasti tra generi e modi mentre, a pace ed equilibrio interiore, corrispondono trattamenti armonici più tradizionali.

Le due opere di maggior rilievo del periodo di permanenza presso la corte di Mantova furono l'*Orfeo* (1607) e l'*Arianna* (1608) che il duca Vincenzo volle ad emulazione delle opere eseguite nel 1600 per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, comprendenti l'*Euridice*, "favola" di Ottavio Rinuccini con musica di Jacopo Peri, composta secondo le nuove convinzioni estetiche maturate all'interno della Camerata de' Bardi⁴. Nel Cinquecento gli spettacoli teatrali erano spesso accompagnati da esibizioni di attori cantanti, musica diegetica o extradiegetica, *intermezzi* tra i tempi ma erano comunque presenti sezioni parlate. Sulla base delle convinzioni che il teatro greco antico fosse interamente cantato le nuove opere furono rappresentate da personaggi cantanti durante l'intero spettacolo. Questa novità fu accolta con grande entusiasmo anche se non mancarono critiche in merito alla loro verosimiglianza. La convinzione che fusione tra musica e poesia realizzata nelle opere teatrali della Grecia antica potesse essere il mezzo più adatto per esprimere gli affetti, le passioni dell'animo umano, furono grande stimolo per i compositori dell'epoca i quali non furono assolutamente consapevoli di aprire un nuovo importantissimo ambito, quello dell'opera, nella storia della musica occidentale. Rilevante e dirimente fu la convinzione che il canto dovesse essere monodico, solo così si riteneva possibile la piena comprensione del testo. Questo presupposto segnò il superamento del madrigale polifonico cinquecentesco. Va osservato che sopravvissero solo pochi frammenti di musica greca quindi la mancanza di modelli permise ai compositori di sperimentare con grande libertà.

³ MASSIMO PRIVITERA, *Claudio Monteverdi*, in *Storia della civiltà europea*, p. 526.

⁴ PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, pp. 96-147.

Nell'*Orfeo*, la cui partitura fu stampata nel (1609), Monteverdi sperimentò diverse varietà formali tra loro alternate ed armoniosamente collegate, ciò fu possibile anche grazie alla qualità del libretto di *Alessandro Striggio*. Sono presenti parti solistiche, duetti, trii, parti corali, parti strumentali, la celebre Toccata iniziale. Monteverdi riuscì a raccogliere in quest'opera l'esperienza degli anni precedenti raggiungendo un'efficacia drammaturgica di altissimo livello. *L'Arianna* invece non verrà data alle stampe per cui rimarrà ai posteri soltanto il celeberrimo *Lamento*. Sarà eseguito dal manoscritto⁵ fino al 1623, anno della sua pubblicazione a mezzo stampa⁶. Insieme verranno pubblicati altri brani di "genere rappresentativo", vale a dire interpretabili con la gestualità delle rappresentazioni teatrali. Per ragioni economiche e familiari Monteverdi cercherà un impiego a Roma. A questo scopo scriverà nel 1610 una raccolta di musica sacra, il *Vespro della Beata Vergine* e la *Messa in illo tempore*, dedicata a Paolo V allora pontefice ma la sua aspirazione non verrà soddisfatta. Sarà il licenziamento di Claudio e del fratello da parte di Francesco, successore di Vincenzo a modificare il corso della vita del musicista.

Morto Giulio Cesare Martinengo, maestro di cappella di San Marco in Venezia, nell'ottobre del 1613, Monteverdi successe al titolare. Per lui iniziarono lunghi anni di attività libero da preoccupazioni economiche ed incombenze di routine svolte dai suoi collaboratori. Si dedicherà alla composizione di musica sacra e profana, da camera e per il teatro. Per la grandezza delle sue opere verrà annoverato tra i primi maestri del suo tempo. Il *Sesto libro dei madrigali* (1614), che raccoglie tra gli altri la versione polifonica del *Lamento d'Arianna*, risente ancora del periodo mantovano. «Il Sesto libro è uno dei momenti più intensi e meditati della produzione polifonica monteverdiana, complesso nella concezione formale ed esoterico nelle scelte stilistiche».⁷ Il *Settimo libro de madrigali* (1619) è dedicato

⁵ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Manoscritto Banco Rari 238 (già Magliabechiano XIX. 141).

⁶ CLAUDIO MONTEVERDI, *Lamento d'Ariana del Signor Claudio Monteverdi*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1623

⁷ MASSIMO PRIVITERA, *Claudio Monteverdi*, in *Storia della civiltà europea*, p. 529.

alla produzione da camera di un quindicennio, i *Madrigali guerrieri et amorosi, Libro ottavo* (1638) raccolgono le opere profane composte nell'arco di un ventennio. Aderenti ai principi della seconda pratica accostano alla monodia rappresentativa una polifonia drammatica atta ad esprimere il dramma interiore. Tra il 1615 ed il 1628 compone anche per le corti di Mantova e Parma, purtroppo quasi tutte le sue opere andranno perdute. Rimarrà il balletto di Tirsi e Clori composto per la corte di Mantova.

Per la famiglia Mocenigo a Venezia Monteverdi scriverà il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e la *Proserpina rapita* rappresentati il primo nel 1624, la seconda, non pervenutaci, nel 1630 nel palazzo di famiglia. Il *Combattimento* è contenuto nella raccolta del *Libro ottavo*. Nella seconda sezione dello stesso volume, quella che raccoglie i madrigali amorosi, è contenuto il *Lamento della Ninfa*, «*Non avea Febo ancora*», canzonetta in genere rappresentativo su testo di Rinuccini. In questo madrigale tripartito è evidente la suddivisione dei piani espressivi: la monodia è affidata alla ninfa, che vive le pene dell'abbandono da parte dell'amante ed esprime il suo dolore in modo immediato; la polifonia del narratore, affidata a tre voci maschili, che introduce la vicenda, partecipa emotivamente al lamento della fanciulla e la sostiene, commenta in conclusione con «mesce Amor fiamma e gel» nel cuore di chi ama. Il narratore non si limita ad esporre gli eventi ma evidenzia lo stato mentale ponendosi in sintonia con lo sguardo degli spettatori. Il *Lamento*, che occupa la parte centrale del brano, si snoda su un basso ostinato affidato a quattro accordi, un passacaglio, la cui ripetizione ossessiva accentua e ben descrive lo stato d'animo della protagonista. La tecnica del basso ostinato per sostenere il canto, usatissima nel barocco, trova un esempio particolarmente efficace in *Zeffiro torna, scherzo musicale* per due tenori e basso continuo, su testo di Francesco Petrarca. La raccolta di musica sacra di maggior valore artistico è la *Selva morale e spirituale* (1640), ultima pubblicazione in vita del compositore che morirà a Venezia il 29 novembre 1643. Come nella raccolta dedicata al pontefice Paolo V nel 1610 sono presenti una messa e pezzi concertati in cui appaiono ormai assimilate le innovazioni apportate

alla musica profana, da camera e per il teatro. Tali interventi stilistici si potevano ben accordare ai testi sacri, come dimostra il *Pianto della Madonna* che rielabora il *Lamento d'Ariana* su un testo devozionale in latino, “*Iam moriar, mi fili*”.

Nel 1637 si aprì a Venezia il primo teatro pubblico in cui era possibile assistere, a pagamento, alle rappresentazioni del teatro musicale. Monteverdi tornò quindi ad occuparsi di opere di ampio respiro, come aveva fatto precedentemente per le corti di Mantova e Parma. Nel 1640 venne rappresentato *Il ritorno di Ulisse in patria* su libretto di Giacomo Badoaro. Successivamente compose la musica di scena per *Le nozze d'Enea in Lavinia* (1641), andata perduta e *La coronazione di Poppea* (1643) con la collaborazione di altri compositori. La distanza cronologica tra le opere mantovane e le sue ultime opere veneziane si avverte nella maggior complessità dell'architettura formale e nei recitativi più elaborati ma rimane inalterata l'estetica della *seconda prattica*.

1.2 Il Combattimento di Tancredi e Clorinda

1.2.1 Tasso in scena, la *Gerusalemme* ed il suo autore in teatro

I personaggi del poema epico tassiano, quando agiscono e parlano in prima persona, rivestono ruoli adatti alla rappresentazione teatrale, mentre il narratore che espone le vicende, il poeta, si pone su un secondo e diverso piano narrativo⁸. Torquato Tasso, in uno dei *Discorsi dell'arte poetica* scrive così: «il narrare e il rappresentare: narrare è ove appar la persona del poeta, rappresentare ove occulta è quella del poeta e appare quella de gli istrioni»⁹. Diversi musicisti a partire dagli anni Ottanta del XVI secolo misero in musica svariate ottave della *Liberata*: da

⁸ Sulle messe in scena della *Gerusalemme liberata* è rilevante la sintesi della “Giornata tassiana” del 2018 a cura di CRISTINA CAPPELLETTI e LUCA CARLO ROSSI, *Tasso in scena. La «Gerusalemme liberata» e il suo autore a teatro*, in «Studi tassiani», a. LXVIII (2020), n. 68, pp. 137-156.

⁹ *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Laterza, Bari 1964, p. 11.

Giaches de Wert (1581) e Luca Marenzio (1584) a Sigismondo d'India, che diede alle stampe tra il 1607 e il 1623 i quattro libri di *Musiche a voce sola*; è a Claudio Monteverdi che si deve l'opera di maggior successo il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Il musicista cremonese pone in musica le ottave 52-62 e 64-68 del XII canto della *Gerusalemme liberata*.

Dal Seicento al Novecento numerosi altri autori si ispirarono al poema epico per le loro opere sia di teatro parlato che di teatro musicale. La complessità dell'intreccio e l'elevato numero di personaggi non li dissuasero: poche sono le riprese sceniche integrali della *Liberata* ma svariate invece le sue riduzioni. Tra gli esempi della tradizione scenica della *Liberata* Cappelletti e Rossi annoverano la tragedia di Cesare Abelli (1604-1683) *La Gierusalemme liberata*, il dramma di Giulio Cesare Corradi con musiche di Carlo Pallavicini (1630-1688) *La Gerusalemme liberata. Drama da rappresentarsi in musica nel famosissimo teatro Grimani di S. Gio e Paulo l'anno 1687*. Il poema tassiano avrà fortuna ben oltre l'Italia come dimostra ad esempio l'opera *Jérusalem délivrée*, su testo di Baour Lormian e musica di Louis-Luc Loiseau de Persuis, messa in scena al Théâtre de l'Académie Impériale di Parigi. I personaggi ai quali venne dedicato il maggior numero di opere, accanto alla coppia sfortunata di Tancredi e Clorinda (lo stesso Tasso era intenzionato a dare alle scene la vicenda), furono Rinaldo ed Armida. Quest'ultima ispirò numerosi musicisti, tra cui i sommi Jean-Baptiste Lully (1686), Antonio Vivaldi (1718), Christoph Willibald Gluck (1777), Franz Joseph Haydn (1784) e Gioachino Rossini (1817). Intorno al 1825 si ha testimonianza di musicisti quali Gaspero Pelleschi, Ferdinando Pontelibero, Nicola Zingarelli che intonarono ottave tassiane. Lo stesso Carlo Goldoni in alcune sue pièce teatrali richiama la consuetudine dei gondolieri veneziani di cantare ottave tassiane.

Nel Novecento il dramma storico di Angelo Galleani *Goffredo di Buglione e la liberazione di Gerusalemme* è indicativo della persistente fortuna letteraria del poema tassiano.

1.2.2 Il “*Combattimento*” di Claudio Monteverdi

Il frontespizio del *Libro ottavo*, nel quale fu stampato nel 1638 il *Combattimento*,¹⁰ eseguito la prima volta a Venezia nel 1624, è preceduto dalle indicazioni seguenti, relative alla rappresentazione del madrigale stesso ed al notevole successo ottenuto.

Combattimento in Musica di Tancredi et Clorinda, descritto dal Tasso; il quale volendosi esser fatto in genere rappresentativo, si farà entrare alla sprovista (dopo cantatosi alcuni madrigali senza gesto) dalla parte de la Camera in cui si farà la Musica, Clorinda a piedi armata, seguita da Tancredi armato sopra ad un Cavallo Mariano, et il Testo all’hora comincerà il Canto. Faranno gli passi et gesti nel modo che l’oratione esprime, et nulla di più né meno, osservando questi diligentemente gli tempi, colpi et passi, et gli ustrimentisti gli suoni incitati e molli; et il Testo le parole a tempo pronuntiate, in maniera, che le creationi venghino ad incontrarsi in una immitatione unita; Clorinda parlerà quando gli toccherà, tacendo il Testo; così Tancredi. Gli ustrimenti, cioè quattro viole da braccio, Soprano, Alto, Tenore et Basso et contrabasso da Gamba, che continuerà con il Clavicembano, doveranno essere tocchi ad immitatione delle passioni dell’oratione; la voce del Testo doverà essere chiara, ferma et di bona pronuntia alquanto discosta da gli ustrimenti, atìo meglio sii intesa nel oratione. Non doverà far gorghe né trilli in altro loco, che solamente nel canto de la stanza che incomincia “Notte”; il rimanente porterà le pronuntie et a similitudine delle passioni del’oratione. In tal maniera [...] fu rapresentato nel Pallazzo del’Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Girolamo Mozzenigo, mio particolar Signore. Con ogni compitezza, per essere Cavaliere di bonissimo et delicato gusto; In tempo però di Carnevale per passatempo di veglia, alla presenza di tutta la nobiltà, la quale restò mossa dall’affetto di essere statto canto di genere non più visto né udito.¹¹

Nella prefazione Monteverdi esprime inoltre considerazioni di tipo generale

¹⁰ Il frontespizio recita: *Madrigali Gverrieri, et Amorosi Con alcuni opuscoli in genere rappresentatiuo, che saranno per breui Episodij frà i canti senza gesto. Libro Ottavo di Clavdio Monteverde/ Maestro di Capella della Serenissima Republica di Venetia. Dedicati Alla Sacra Cesarea Maestà dell’Imperator Ferdinando III. Con Privilegio. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. M D C XXXVIII.*

¹¹ Citato in PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, pp. 248-249.

che illustrano la sua poetica. Anche citando il *De Institutione Musica* di Severino Boezio, sottolinea come l'animo umano sia mosso da affetti contrastanti che la musica, unita alla parola, possono suscitare. All'epoca della rappresentazione del *Combattimento* il canto monodico espressivo e non privo di gestualità era presente nelle opere di compositori coevi, quali ad esempio Sigismondo d'India, che utilizzavano per esso il termine "recitativo". Monteverdi preferì indicarlo con "rappresentativo" allo scopo di accentuare l'aspetto scenico. Ed è il carattere intensamente drammatico che distingue l'opera di Monteverdi da quelle dei suoi contemporanei, la presenza e l'intreccio di momenti narrativi, dialogici e lirici. I protagonisti della vicenda agiscono quali attori-cantanti mentre il Testo, osservatore e narratore, garantisce intellegibilità e continuità con un'esposizione serrata e partecipe degli eventi. Pur agendo su un piano diverso rispetto al luogo di Tancredi e Clorinda il suo intervento è estremamente coinvolgente e tale da rispecchiare, dandovi voce, i sentimenti degli spettatori. Ponendosi come intermediario tra i convenuti alla rappresentazione ed i protagonisti della vicenda egli riduce la distanza tra pubblico e scena realizzando una sorta di "abbattimento" della quarta parete.

Altro elemento interessante è l'uso di strumenti concertanti di registro acuto le viole da braccio. Dalla prefazione sopracitata pare che i musicisti fossero disposti in un'altra stanza rispetto a quella in cui erano presenti spettatori e cantanti. L'improvvisa comparsa di Clorinda e Tancredi (a cavallo) deve aver sorpreso alquanto gli astanti. Alle prime parole del Testo gli spettatori poterono immergersi nella vicenda essendo ad essi nota. La rielaborazione del testo tassiano da parte di Monteverdi comporta lievi modifiche in quanto il compositore ritenne che le ottave del poeta fossero la materia letteraria più adatta ad esprimere la sua poetica. Infatti nella prefazione del Libro ottavo così si esprimerà:

[...] diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà e naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere, e ritrovai la descrizione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per aver io le due passioni contrarie da mettere in canto, guerra cioè, preghiera e morte.

Di seguito il testo monteverdiano:¹²

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)

Il combattimento di Tancredi e Clorinda (1624)

dall'*Ottavo libro di madrigali guerrieri et amorosi* (Venezia, Alessandro Vincenti, 1638)

(Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Canto XII, 52-62, 64-68)

Tancredi, che Clorinda un uomo stima
vuol ne l'armi provarla al paragone.
Va girando colei l'alpestre cima
ver altra porta, ove d'entrar dispone.
Segue egli impetuoso; onde, assai prima
che giunga, in guisa avvien che d'armi suone,
ch'ella si volge e grida: «O tu, che porte,
correndo si?» Rispose: «E guerra e morte».

«Guerra e morte avrai»: disse «io non rifiuto
darlati, se la cerchi» e ferma attende.
Ne vuol Tancredi, ch'ebbe a piè veduto
il suo nemico, usar cavallo, e scende.
E impugna l'un e l'altro il ferro acuto,
ed aguzza l'orgoglio e l'ira accende;
e vansi incontro a passi tardi e lenti
quai due tori gelosi e d'ira ardenti.

Notte, che nel profondo oscuro seno
chiudesti e nell'oblio fatto sì grande,
degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno
teatro, opre sarian sì memorande,
piacciati ch'indi il tragga e 'n bel sereno
a le future età lo spieghi e mande.
Viva la fama lor, e tra lor gloria
splenda dal fosco tuo l'alta memoria.

Non schivar, non parar, non pur ritrarsi
vogliono costor, ne qui destrezza ha parte.
Non danno i colpi or finti, or pieni, or scarsi:
toglie l'ombra e 'l furor l'uso de l'arte.
Odi le spade orribilmente urtarsi
a mezzo il ferro; e 'l piè d'orma non parte:
sempre il piè fermo e la man sempre in moto,
né scende taglio in van, ne punta a voto.

L'onta irrita lo sdegno a la vendetta,
e la vendetta poi l'onta rinnova:
onde sempre al ferir, sempre a la fretta
stimol novo s'aggiunge e piaga nova.
D'or in or più si mesce e più ristretta
si fa la pugna, e spada oprar non giova:
dansi con pomi, e infelloniti e crudi
cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi.

Tre volte il cavalier la donna stringe
con le robuste braccia, e altrettante
poi da quei nodi tenaci ella si scinge,
nodi di fier nemico e non d'amante.
Tornano al ferro, e l'un e l'altro il tinge
di molto sangue: e stanco e anelante
e questi e quegli al fin pur si ritira,
e dopo lungo faticar respira.

L'un l'altro guarda, e del suo corpo essangue
su 'l pomo de la spada appoggia il peso.
Già de l'ultima stella il raggio langue
sul primo albor ch'è in oriente acceso.
Vede Tancredi in maggior copia il sangue
del suo nemico e se non tanto offeso,
ne gode e in superbisce. Oh nostra folle
mente ch'ogn'aura di fortuna estolle!

Misero, di che godi? Oh quanto mesti
siano i trionfi e infelice il vanto!
Gli occhi tuoi pagheran (s'in vita resti)
di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.
Così tacendo e rimirando, questi
sanguinosi guerrier cessaro alquanto.
Ruppe il silenzio al fin Tancredi e disse,
perché il suo nome l'un l'altro scoprisse:

«Nostra sventura è ben che qui s'impieghi
tanto valor, dove silenzio il copra.
Ma poi che sorte rea vien che ci nieghi
e lode e testimon degni de l'opra,
pregoti (se fra l'armi han loco i preghi)
che 'l tuo nome e 'l tuo stato a me tu scopra,
acciò ch'io sappia, o vinto o vincitore,
chi la mia morte o la vittoria onore».

Rispose la feroce: «Indarno chiedi
quel c'ho per uso di non far palese.
Ma chiunque io mi sia, tu innanzi vedi
un di quei due che la gran torre accese».
Arse di sdegno a quel parlar Tancredi
e: «In mal punto il dicesti; (indi riprese)
e 'l tuo dir e 'l tacer di par m'alletta,
barbaro discortese, a la vendetta».

¹² Il testo del *Combattimento* monteverdiano è facilmente reperibile in diversi siti, per esempio in <https://www.flaminioonline.it/Guide/Monteverdi/Monteverdi-Combattimento153.html> (dal quale è tratta la riproduzione inserita qui; ultima visita 22 giugno 2026); a stampa in CLAUDIO MONTEVERDI, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, libera trascrizione per orchestra di Alceo Toni, *Libretto*, Carisch, Milano 1937; oppure ID., *Combattimento di Tancredi e Clorinda, madrigale in forma rappresentativa da «La Gerusalemme liberata» di T. Tasso*, revisione di Giorgio Federico Ghedini, Suvini e Zerboni, Milano 1950, con note di confronto tra il testo del madrigale e la *Gerusalemme* del Tasso, oltre ad estratti della prefazione di Monteverdi al *Libro ottavo di madrigali*, nonché le sue indicazioni per l'esecuzione del *Combattimento*; da quest'ultima edizione traiamo la citazione del testo.

Toma l'ira ne' cori e li trasporta,
 benché deboli, in guerra a fiera pugna!
 U' l'arte in bando, u' già la forza è morta,
 ove, in vece, d'entrambi il furor pugna!
 O che sanguigna e spaziosa porta
 fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna
 ne l'armi e ne le carni! e se la vita
 non esce, sdegno tienla al petto unita.

Ma ecco omai l'ora fatal è giunta
 che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
 Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
 che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
 e la veste che d'or vago trapunta
 le mammelle stringea tenere e lieve,
 l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
 morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.

Segue egli la vittoria, e la trafitta
 vergine minacciando incalza e preme.
 Ella, mentre cadea, la voce afflitta
 movendo, disse le parole estreme:
 parole ch'a lei novo spirto addita,
 spirto di fè, di carità, di speme,
 virtù che Dio le infonde, e se rubella
 in vita fu, la vuole in morte ancella.

«Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona
 tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
 a l'alma sì: deh! per lei prega, e dona
 battesimo a me ch'ogni mia colpa lave».
 In queste voci languide risuona
 un non so che di flebile e soave
 ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
 e gli occhi a lagrimar invoglia e sforza.

Poco quindi lontan nel sen d'un monte
 scaturia mormorando un picciol rio.
 Egli v'accorse e l'elmo empie nel fonte,
 e tornò mesto al grande ufficio e pio.
 Tremar senti la man, mentre la fronte
 non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
 La vide e la conobbe: e restò senza
 e voce e moto. Ahi vista! Ahi conoscenza!

Non morì già, ché sue virtù accolse
 tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,
 e premendo il suo affanno a dar si volse
 vita con l'acqua a chi col ferro uccise.
 Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
 colei di gioia trasmutossi, e rise:
 e in atto di morir lieta e vivace
 dir pareva: «S'apre il ciel: io vado in pace».

Monteverdi attinse alla sua vastissima esperienza di grande madrigalista per rivestire il testo del poeta.¹³ L'endecasillabo «Va girando colei l'alpestre cima» si accompagna ad un frammento melodico circolare realizzato dagli archi, il “passo di Clorinda” appunto.

Sempre tramite gli archi viene descritto il “moto del cavallo” che dal passo al trotto perviene al galoppo. Queste tre fasi sono descritte intensificando il ritmo realizzato ad imitazione delle diverse andature. Immediatamente la musica si compone di suoni guerreschi, note ribattute, accordi ripetuti a ritmo serrato, il celeberrimo “concitato”.

Alla fine della seconda stanza Tancredi e Clorinda si avvicinano con circospezione quindi la musica, descrittiva, si fa lenta e ritmata come il loro incedere. Improvvisamente il ritmo e l'intensità del suono accelerano e si intensificano per esprimere l'ira dei loro cuori. Un breve interludio musicale avrà lo scopo di

¹³ Per l'analisi musicale del *Combattimento* cfr. PAOLO GALLARATI, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda: Monteverdi esegeta del Tasso*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia*, a cura di G. Belloni e S. Prandi, Olschki, Firenze 2012, pp. 291-312 e PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985 pp.248-252; utilissima anche la lezione di RINALDO ALESSANDRINI trasmessa nel programma di Rai Radio 3 “Lezioni di musica” del 1° dicembre 2012: <https://www.raiplaysound.it/audio/2012/12/Claudio-Monteverdi-Il-combattimento-di-Tancredi-e-Clorinda-9f215712-0cbd-4d3e-bdeb-d55a115b7b83.html>.

accompagnare il passeggio del Testo ed introdurre la terza stanza: «*Notte, che nel profondo seno*» con la quale Monteverdi mentre allude all'aspetto drammatico del suo componimento enfatizza la portata emotiva della vicenda che verrà rappresentata.

Il 'combattimento' propriamente detto ha inizio con la quarta stanza: «*non schivar, non parar, non pur ritrarsi*». L'oscurità ed il furore dell'ira fanno sì che non si svolga secondo le regole dell'arte, cioè la tecnica della scherma antica ma si svolga in modo selvaggio. Monteverdi interpreta musicalmente i colpi di spada affidando ai violini, in imitazione, suoni che riproducono quelli delle spade che cozzano l'una contro l'altra e ripropone il "concitato", i sedicesimi ribattuti, al quale si allineerà il testo apportando una declamazione, appunto, esagitata. Nella parte guerresca tre madrigalismi sono di particolare importanza: sotto il verso «*dansi con pomi, e infelloniti e crudi cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi*» Monteverdi prescrive agli archi una tecnica strumentale che anticipa di secoli il pizzicato alla Bartók: «qui si lascia l'arco e si strappano le corde con due dita».

All'inizio della sesta stanza al verso «*Tre volte il cavalier la donna stringe*» il compositore prescrive tre coppie di accordi mentre sceglie di rappresentare i vincoli da cui Clorinda saprà sciogliersi con una melodia che si avvolge come una spirale discendente e poi con un procedimento sincopato che coinvolge i violini ed il basso. Il successivo riposo dei duellanti stremati dalla fatica è accompagnato dal solo continuo. Monteverdi sottolinea con una melodia discendente a note lunghe e basse l'onomatopea che Tasso realizza superbamente nel verso «*su 'l pomo de la spada appoggia il peso.*» In seguito ad un successivo attacco di Tancredi Clorinda è ferita a morte.

Il compositore per sostenere il flebile e soave canto a voce sola con cui la donna chiede il battesimo scrive un accompagnamento strumentale in cui gli accordi, tenuti, gradualmente si attenuano. Il brano è ricco di madrigalismi: la voce ferma su una sola nota nel momento in cui Tancredi svela l'identità della donna e ammutolisce, la melodia ascendente che accompagna l'anima di Clorinda verso il cielo la cui ultima nota, lunghissima scompare.

2. La ricezione di Monteverdi attraverso i secoli

2.1 Echi di Monteverdi fino al XIX secolo

Negli anni immediatamente successivi alla sua morte le opere di Monteverdi venivano ristampate da editori italiani e stranieri, se ne davano alle stampe di inedite e i suoi spettacoli per il teatro venivano riproposti; ad esempio a Napoli, nel 1651, venne rappresentata la *Coronazione di Poppea* mutandole il titolo in *Nerone*.¹⁴ Musicisti di rilievo esprimevano il loro apprezzamento; Thomas Gobert, maestro di cappella reale francese, fu estimatore dello stile compositivo del maestro, alla «bella maniera italiana», apprezzò molto la sua attività di ricerca che aveva portato un così efficace trattamento di dissonanze e consonanze. Lo stesso Heinrich Schütz si riteneva debitore al maestro cremonese, come espresse nella prefazione alla sua *Symphoniarum sacrarum secunda pars* (1647).

Monteverdi, formatosi nello stile della polifonia tardo cinquecentesca, nonostante fosse stato grande innovatore, rimase intimamente sommo contrappuntista; i suoi raffinati madrigali erano destinati infatti ad estimatori colti, in grado di cogliere il valore espressivo delle procedure compositive attuate in deroga alle regole del contrappunto severo.

In Italia per almeno un decennio dalla sua morte continuò ad essere apprezzato principalmente per le sue opere teatrali in cui la monodia accompagnata permetteva di realizzare più facilmente sia l'intellegibilità del testo che l'espressività; il madrigale incominciava ad essere considerato vetusto, il gusto del pubblico era orientato verso una scrittura monodica più semplice e al contempo

¹⁴ PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, p. 1.

d'effetto spettacolare e sorprendente. Le composizioni sacre di Monteverdi rimasero invece in auge per più tempo, dato che lo stile della musica da chiesa era stile per lo più severo. Con il trascorrere del tempo anche le opere teatrali del compositore furono considerate obsolete poiché era particolarmente apprezzata l'alternanza di arie e recitativi.

All'inizio del XVIII secolo l'interesse per Monteverdi fu evidente negli scritti di teorici come Giuseppe Ottavio Pitoni¹⁵ e di alcuni musicisti romani estimatori del madrigale quali Abbatini o Alessandro Scarlatti. Zaccaria Tevo invece, nel *Musico testore* (Venezia, Antonio Bartoli 1706), ricordò la disputa Artusi-Monteverdi mostrando maggior disposizione verso il primo. Altri studiosi menzionarono le sue opere e ne diffusero la biografia.

Il padre Martini ricordò Monteverdi nella sua *Storia della musica*,¹⁶ successivamente gli dedicò ampio spazio nel suo *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*¹⁷ in cui ristampò «Stracciami pur il core» e «Cruda Amarilli che col nome ancora» (madrigali tratti rispettivamente dal *Libro Terzo* e dal *Libro Quinto*) e l'«Agnus Dei» dalla messa «In illo tempore», aggiungendo annotazioni sul compositore cremonese ed analizzando per esteso i tre brani.

L'avvocato e musicista dilettante John Hawkins nell'opera *A general History of the Science and Practice of Music* (1776)¹⁸ inserì note biografiche di Monteverdi ed esaminò, riportandone alcuni brani musicali, parte dell'*Orfeo*.

Similmente fece l'organista e compositore Charles Burney nella sua opera *A general History of Music* (1789).¹⁹ Quest'ultimo, anche a seguito dell'incontro con

¹⁵ GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Olschki, Firenze 1988.

¹⁶ GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Storia della musica*, vol. II, Lelio dalla Volpe, Bologna 1770, p. 338.

¹⁷ GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, vol. II, Lelio dalla Volpe, Bologna 1774, pp. 180-198 e pp. 242-250.

¹⁸ JOHN HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, T. Payne and Son, London 1776.

¹⁹ CHARLES BURNEY, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, vol. III, Printed for the Author, London 1789, pp. 233-236 e pp. 239-240; vol. IV, 1789, pp. 27-30 e pp. 32-34.

padre Martini avvenuto durante il suo viaggio in Italia, rievocò la disputa tra Artusi e Monteverdi e si espresse a favore del primo, considerando talvolta scorretta la condotta delle parti del cremonese. Lo stesso Verdi nel carteggio con il suo librettista Boito indicherà celeberrimi autori da porre a modello per i giovani studenti di composizione escludendo espressamente Monteverdi: proporrà Palestrina, Victoria, Marenzio, Allegri «e tanti altri buoni scrittori di quel secolo ad eccezione di Monteverde che disponeva male le parti».²⁰

Fino al primo decennio del XIX secolo le informazioni sul compositore e la sua opera non sono state sostanzialmente arricchite, benché non manchino sporadici attestati di stima. Viceversa, nei primi decenni dell'Ottocento si assistette ad un nuovo interesse per la musica del Cinquecento e del Seicento e studiosi quali Forkel, Kiesewetter, Thibaut, Baini, Winterfeld, Ambros diedero un contributo importante ad incrementare le conoscenze relative all'epoca ed ai suoi massimi compositori, tra cui naturalmente anche Monteverdi. Più tardi, nel 1887, Emil Vogel pubblicò sulla rivista «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», organo di stampa di riferimento della musicologia tedesca, un saggio biografico sul compositore cremonese; furono riediti il *Lamento d'Arianna* pubblicato da Gevaert nel 1868 a Parigi, il madrigale «*"T'amo, mia vita" la mia cara vita*» a Londra nel 1883, l'*Orfeo* a Berlino nel 1881. Infine, tra lo scorcio dell'Ottocento ed il primo Novecento le riedizioni crebbero in numero e furono curate da musicisti di prim'ordine.

²⁰ PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, p. 3.

2.2 La *renaissance* di Monteverdi negli *opera omnia* di Gian Francesco Malipiero

2.2.1 Classicismo e neoclassicismo

Il significato di “classico” si può desumere da quello di “civis classicus”, termine che sta ad indicare il cittadino di Roma appartenente alle classi agiate e quindi degno di essere imitato e ricordato.²¹ L’espressione “classicus scriptor”, venne quindi utilizzata da Aulo Gellio (II sec. d.C.) per indicare il letterato modello del passato.

Per estensione, nell’ambito delle arti con “classico” si intende lo stile di un’opera considerato perfetto ed esemplare, che le conferisce un giudizio di valore estetico duraturo e universale. Diverso è il concetto di neoclassicismo: corrisponde al recupero di modelli classici considerati apprezzabili e per questo atti ad essere riattualizzati anche in opposizione allo stile del proprio tempo.

La riscoperta di artisti del passato eletti a modello per la compiutezza delle loro opere ed imitati in omaggio alla loro grandezza non può essere considerato neoclassicismo. Mendelssohn, ad esempio, riscoprendo ed omaggiando Johann Sebastian Bach o Haendel, non richiama i loro modelli in polemica con l’estetica del suo tempo.

Illustri compositori francesi sul finire del XIX secolo e durante il periodo precedente alla grande guerra operarono invece un recupero della musica del Seicento e Settecento in opposizione al gusto per la musica romantica e con la volontà di riaffermare il valore della grande musica nazionale del passato. Il sentimento nazionalistico e antigermanico, conseguente alla perdita della Francia nel conflitto con la Prussia ed al dilagare del wagnerismo, furono le motivazioni alla base di tale atteggiamento. Scrive in proposito Raffaele Pozzi:

²¹ RAFFAELE POZZI, «L’ideologia neoclassica», in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Volume terzo, *Le avanguardie musicali nel Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 444-467.

Questo gusto antiquario si manifestò in Francia ben prima della guerra mondiale con le rievocazioni nostalgiche dei Parnassiani e della pittura di Watteau nelle *Fêtes galantes* (1869) di Paul Verlaine. La *Suite bergamasque* (1890-1905), *Pour le piano* (1901), *l'Hommage à Haydn* (1909) di Claude Debussy, il *Menuet antique* (1895), la *Sonatine* (1905), il *Menuet sur le nom de Haydn* (1909) di Maurice Ravel sono tutti esempi di ritorni all'antico che troveranno seguito nel periodo bellico e postbellico.

L'ironia parodistica su materiale musicale di Muzio Clementi della *Sonatine bureaucratique* (1917) di Satie ha un antecedente nel *Doctor Gradus ad Parnassum da Children's Corner* (1908) di Debussy ed è analoga al *pastiche* di Alfredo Casella e Maurice Ravel *A la manière de...* (1911; 1914), due serie di pezzi per pianoforte basati su un'idea di ludico travestimento stilistico.²²

Il neoclassicismo si configura quindi come l'assunzione di stilemi che caratterizzano un passato "classico" ma al tempo stesso se ne prendono le distanze poiché i modelli di riferimento vengono riattualizzati. Se "Classicismo" fu l'imitazione dell'arte della Grecia antica operata nel Rinascimento, neoclassicismo è il recupero di un passato "classico" quando diventa preponderante aderire ad un'estetica fortemente normata, orientata all'equilibrio e alla chiarezza delle forme. Da ciò risulta chiaro che non sono le norme in senso stretto ad essere ripristinate ma è la necessità, che periodicamente viene a riproporsi, di aderire a delle norme. Stravinskij ad esempio nell'*Ottetto* (1923) recupera la tradizione contaminandola con il presente poiché nel volgere lo sguardo al passato offusca le inquietudini e lo smarrimento che il suo tempo porta con sé: la crisi della tonalità e le tragiche conseguenze della Prima guerra mondiale.

Convenzionalmente il neoclassicismo del Novecento si colloca tra le due guerre anche se, come si è visto, il rifiuto dell'eccessiva enfasi attribuita all'espressività ed il ricorso ad una scrittura maggiormente lineare ed equilibrata erano già manifesti nelle opere di compositori precedenti. È il richiamo all'ordine che caratterizza questo specifico periodo neoclassico, ordine da ristabilire per ragioni politiche, sociali ma anche per motivi puramente estetici. Ad esempio due compositori considerati dalla critica coeva neoclassici, Hindemith e Stravinskij,

²² Ivi, p. 458.

rivestono di significati politico-ideologici ben diversi il loro ritorno a Bach: il primo nell'ambito della *Gebrauchsmusik* degli anni di Weimar, il secondo ad espressione del suo estetismo formalistico. Negli anni Trenta sarà questa stessa esigenza d'ordine che affilierà l'estetica neoclassica all'etica dei sistemi totalitari, che farà di quelle musiche espressione di conservatorismo ed attribuirà al movimento una forte impronta ideologica.

Ferruccio Busoni, nel contesto di un dibattito acceso tra sostenitori e detrattori della musica moderna, scriverà a Paul Bekker una lettera interessante che sarà poi pubblicata il 7 febbraio 1920 nella «Frankfurter Allgemeine Zeitung». In questo scritto è evidente come la «nuova classicità» risponda all'esigenza di ritrovare ordine.

Per «nuova classicità» intendo il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti: il racchiuderle in forme solide e belle. [...] Sento come una delle più importanti di queste verità ancora misconosciute il concetto dell'unità della musica. Intendo dire l'idea che musica è in sé e per sé musica, e null'altro, e che essa non si divide in sottospecie diverse; se non quando titoli, situazioni, interpretazioni che sono trasportate in essa dall'esterno, la scompongano apparentemente in varietà diverse. [...] Conto anche come elemento della «nuova classicità» il distacco definitivo dal tematismo e il rinnovato impiego della melodia (non nel senso di motivo orecchiabile) quale dominatrice di tutte le voci, di tutti gli impulsi, supporto dell'idea e genitrice dell'armonia, in breve: della polifonia sviluppata (non complicata) al massimo. Un terzo elemento – non meno importante – è il rinnegamento della sensualità e la rinuncia al soggettivismo (la via verso l'oggettività – il ritrovarsi dell'autore di fronte all'opera – una via di purificazione, un cammino duro, una prova dell'acqua e del fuoco), la riconquista della serenità: non la smorfia di Beethoven e neppure il di Zarathustra, ma il sorriso del saggio, della divinità: musica assoluta.²³

Non sono quindi il carattere retrospettivo, lo sguardo nostalgico, la parodia della musica antica a definire il neoclassicismo del Novecento quanto il richiamo

²³ FERRUCCIO BUSONI, *Lettere. Con il carteggio Busoni-Schönberg*, a cura di Sergio Sablich, Ricordi, Milano 1988, pp. 113-114.

all'ordine formale. A titolo esplicativo è significativo il richiamo a Händel operato da Stravinskij nell'*Edipus rex* dopo un periodo precedente di richiamo a Bach. Tale nuovo orientamento è parso motivato dall'interesse per la «sua musica impersonale, tanto formale e convenzionale quanto quella del linguaggio giuridico»²⁴. L'articolo del compositore Arthur Vincent Lourié sul numero di giugno della «Revue Musicale» si conclude così:

La prima impressione che produce questa musica è quella di un ritorno indietro assolutamente impersonale verso un classicismo musicale da tempo sorpassato e abbandonato; ma guardandola più da vicino ci si accorge che in ogni misura di quest'opera il compositore parla in un modo che gli è ben proprio [...]. Il compositore non pretende per nulla di essere qui un innovatore, ciononostante la musica di Edipo è essenzialmente nuova. [...] In ogni caso, il compositore torna ad un linguaggio condiviso da tutti, collettivo. La perdita di questo linguaggio, il suo abbandono costituisce il vizio fondamentale della musica moderna ed è la causa di questa confusione di lingue che vi si ritrova.²⁵

Nella Parigi del primo ventennio del Novecento, ambiente particolarmente ricco di stimoli culturali ed artistici, si formò e sviluppò il suo orientamento estetico Alfredo Casella, tra i maggiori compositori italiani nel periodo fra le due guerre. In occasione del concerto di musiche italiane da lui voluto e tenutosi il 2 febbraio del 1914, espresse il suo programma, rinnovare la musica italiana in sintonia con il panorama musicale europeo ma conservando la sua specificità nazionale.

L'ordine è necessario a ogni arte. Quest'ultima (arte e capacità sono concettualmente affini) è il prodotto di una libertà ottenuta superando la resistenza dei materiali siano essi pietra, colore, parola o suono musicale. [...] La «rinascita» odierna delle forme antiche è però il risultato della liquidazione definitiva dell'intermezzo atonale.²⁶

²⁴ RAFFAELE POZZI, «L'ideologia neoclassica», p. 460.

²⁵ ARTHUR LOURIÉ, *Edipus rex*, in «La Revue Musicale», VIII, n. 8, 1927, pp. 231-253.

²⁶ ALFREDO CASELLA, *Scarlattiana*, in «La Rassegna Musicale», II, n. 1, 1929, pp. 25-29.

Al manifesto aderirono compositori della «Generazione dell'Ottanta» quali Malipiero, Pizzetti, Tommasini, Bastianelli tra i maggiori.

Il ritorno all'antico dei compositori italiani produrrà lavori quali *Le donne di buon umore* (1917) di Vincenzo Tommasini, basato sulle sonate di Domenico Scarlatti; *La Boutique fantasque* (1919) e *Rossiniana* (1925) di Ottorino Respighi; *Scarlattiana* (1926) di Alfredo Casella, su temi di sonate di Domenico Scarlatti; *Cimarosiana* (1921) di Gian Francesco Malipiero e nel corso degli anni Trenta, un folto gruppo di sonate, partite e concerti neobarocchi.²⁷

Un tale manifesto programmatico, improntato all'ordine e fortemente nazionalistico, trovò ampia risonanza nell'ideologia fascista. In particolare lo stile della scrittura neobarocca, particolarmente adatto a celebrare il regime, venne adottato largamente; ne è un esempio il *Concerto romano* op.43 (1926) di Alfredo Casella.

Nel periodo successivo alla conclusione del secondo conflitto mondiale gli intellettuali e gli artisti, in seguito all'enorme tragedia degli eventi accaduti rinnegarono profondamente l'ideologia del nazifascismo e si sentirono coinvolti nell'opera di ricostruzione. Ogni espressione artistica che accompagnò i regimi autoritari, sostenendo spesso i loro presupposti etici e propagandandoli, fu fatta oggetto di aspra critica, così il neoclassicismo del primo dopoguerra e il richiamo all'ordine che vi era connesso. Le riflessioni che si svilupparono attorno agli anni '50 del Novecento riguardo all'estetica neoclassica furono parte essenziale di quella neoavanguardia. Pierre Boulez individua sia nel neoclassicismo che nella dodecafonia aspetti classicistici. In un articolo del 1951 scrive:

Sembra che il mondo viva dal 1920 in una ossessione di «classicismo». «Stile» e «oggettività» sono i due epiteti maggiori di questa avventura. Si potrebbe benissimo dire, senza timore di andare fuori strada, che ci siano in effetti due tendenze in questo «classicismo»: l'una tende a ritrovare

²⁷ RAFFAELE POZZI, «L'ideologia neoclassica», p. 461.

l'oggettività totale nella «musica pura»; l'altra, più validamente, si fonda su una dialettica storica per caratterizzare una nuova «universalità» di stile.²⁸

Il profondo rinnovamento auspicato dalle avanguardie del secondo dopoguerra a partire dall'abolizione dell'estetica del passato si proietta verso il futuro traendo spunto dalle nuove scoperte scientifiche e tecnologiche.

2.2.2 La nascita delle avanguardie nel secondo dopoguerra

Il rifiuto netto e radicale del neoclassicismo fu espresso a partire dalla fine degli anni Quaranta: nel 1946 fu fondato a Darmstadt, in Germania, l'Istituto Kranischstein per iniziativa di Wolfgang Steinecke; lo scopo fu quello di permettere ai giovani compositori tedeschi di accostarsi alla musica moderna precedentemente osteggiata dal nazismo.²⁹

Si trattava di studiare le opere neoclassiche di Stravinskij e Hindemith, le composizioni atonali degli anni Venti e Trenta e solo in minima parte la dodecafonia nella cui tecnica i compositori più anziani erano solo limitatamente esperti. Nell'anno 1948-49 vennero ammessi gli studenti stranieri, tra cui René Leibowitz e Olivier Messiaen invece molto più esperti nella tecnica dodecafonica. La loro forte personalità artistica produsse un diverso orientamento dei corsi di Darmstadt. A partire dagli anni Cinquanta sarà quindi in atto un cambiamento radicale nella composizione e nell'interpretazione che Adorno identificherà con la formula «Nuova Musica».³⁰

Gli esponenti della nuova avanguardia recuperarono alcuni temi dell'«avanguardia storica» ma non si può parlare di una vera continuità tra le due, anche se sono evidenti il richiamo di tecniche compositive del periodo prebellico

²⁸ PIERRE BOULEZ, *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, p. 15.

²⁹ Sulle avanguardie musicali nel secondo Novecento cfr. ANDREA LANZA, *Il secondo Novecento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di musicologia, EDT, Torino 1993, vol. 12, pp. 95-200, in particolare sull'istituto di Darmstadt cfr. le pp. 102-109.

³⁰ Specifico sulla storia dei corsi di Darmstadt è ANTONIO TRUDU, *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Il Saggiatore, Milano 1992.

ed entrambi i movimenti sono caratterizzati da un principio oppositivo. Se la negazione delle convenzioni del linguaggio musicale romantico e tardo-romantico (la tonalità, la consonanza, la melodia, il ritmo regolare e le forme tradizionali, il suono musicale tradizionale,) furono la spinta propulsiva al cambiamento per i compositori della Seconda Scuola di Vienna e per il Futurismo, la neoavanguardia, negato il neoclassicismo, sperimenterà in una dialettica oppositiva continua, di modo che ogni nuova tecnica verrà immediatamente considerata desueta e superata. Sarà quindi sempre più la negazione fine a se stessa, cosa che ad un certo punto si trasformerà in manierismo e in accademia.

Tra i compositori della Seconda Scuola di Vienna fu Anton Webern ad essere considerato punto di riferimento assoluto tanto che si parlò di periodo «postweberniano»: per la sua tecnica compositiva astratta in cui nessun riferimento alle forme del passato si poteva intravedere, nessun lirismo, per il serialismo estremamente rigoroso, la coerenza formale, il ricorso a simmetrie interne, Webern fu anche l'anticipatore del serialismo integrale³¹. La forma melodica ottenuta affidando i suoi vari frammenti a diversi strumenti dava luogo ad una melodia di timbri, la *Klangfarbenmelodie*. Il timbro divenne così elemento strutturale, elemento costitutivo fondamentale. Per la sua tessitura orchestrale rarefatta in cui i singoli suoni appaiono isolati e l'organizzazione è percepibile solo a livello timbrico, si parlò di «puntillismo». Se la dodecafonia si sviluppò in un periodo di crisi dei linguaggi, di sfiducia nell'efficacia della comunicazione sintatticamente organizzata e come forma nuova orientata all'espressività, la neoavanguardia coglie nel serialismo di Webern il rifiuto radicale delle possibilità comunicative e fa di questa negazione assoluta il principio della sua estetica. Il rifiuto della comunicazione, l'isolamento del compositore che opera incurante del gusto del pubblico, anzi, facendo proprio l'assunto adorniano per cui l'arte mercificata è la sola fruibile, comportano necessariamente un agire deresponsabilizzato. Infatti il ricorso ad un linguaggio asettico, non contaminato dalla soggettività né riferibile

³¹ GIANMARIO BORIO, *L'immagine seriale di Webern*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione* a cura di Michela Garda, EDT, Torino 1998, pp. 203-222.

al proprio contesto storico, implica la rinuncia dell'artista alla propria responsabilità. In un periodo altamente drammatico per la Germania e per l'Europa tutta si trattò di ripartire da zero e, attuando nuove sperimentazioni, volgere il proprio sguardo al futuro.

2.2.3 Gian Francesco Malipiero interprete e trascrittore della musica antica italiana

Nel 1908 venne fondata a Ferrara l'Associazione dei Musicologi che ebbe come scopo da un lato l'applicazione del metodo storico-critico alla musica, allineando così il nostro paese a Germania e Francia, dall'altro la riscoperta del patrimonio musicale italiano del passato. Furono consultati gli archivi delle principali città per individuare le fonti con l'obiettivo di pubblicare manoscritti, stampe antiche, trattati e, attraverso la loro diffusione, alimentare un ampio e proficuo dibattito culturale.³² La *renaissance* della musica antica italiana si dovette principalmente ai compositori della Generazione dell'Ottanta: Ildebrando Pizzetti studiò il sistema medioevale ed il Canto gregoriano, da cui prenderà spunto per alcune sue composizioni. Ottorino Respighi effettuerà diverse trascrizioni di opere di Vitali, Tartini, Bach e dello stesso Monteverdi: *Il lamento di Arianna* e *l'Orfeo* (1931). Malipiero tra il 1902 ed il 1920 studierà ed effettuerà trascrizioni manoscritte di Monteverdi ed altri autori veneti, tra il 1926 ed il 1942 produrrà l'edizione critica dell'*opera omnia* monteverdiana (16 volumi), tra il 1947 ed il 1972 effettuerà la revisione delle opere di Antonio Vivaldi occupandosi anche della direzione editoriale (oltre 300 opere). Negli anni '50 si occuperà delle revisioni per l'esecuzione moderna di opere di Galuppi, Stradella, Tartini.

³² Sull'attività dell'Associazione dei Musicologi Italiani in questo periodo si può fare riferimento ad ANTONIO CAROCCIA, *La ricerca bibliografico-musicale in Italia: dalle origini all'Associazione dei Musicologi Italiani*, IBIMUS, Roma 2011, ed a *Le fonti musicali in Italia. Censimenti e catalogazione*, a cura di Mariangela Cavallo e Angelo Pomilio, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 1999.

Il primo capitolo della dissertazione dottorale di Michele Chiappini, dal titolo *Interpretazione e trascrizione nella poetica di Gian Francesco Malipiero*, si apre con il seguente incipit:

Sfilacciata, intricata nelle sue diramazioni, eppure del tutto consultabile, l'opera letteraria di Gian Francesco Malipiero attesta una simultaneità di istanze plurime e composite che sfugge di ricomporne in un'immagine unitaria. Al lettore essa appare come una messe, larga e rigogliosa, che si raccoglie in accumuli di episodi e frammenti, cataloghi di ricordi e sferzanti *boutades*, soliloqui dove le contraddizioni e le antitesi possono coabitare senza pervenire ad una risoluzione.³³

La ricerca di Chiappini perviene ad una sintesi del pensiero di Malipiero facendo riferimento ad illustri interpreti come Gianandrea Gavazzeni, Marzio Pieri e John C. G. Waterhouse. Quest'ultimo individua nello stile di Malipiero l'«intuizionismo» e «l'irrazionalismo», due concetti distinti ma che in parte si fondono l'un l'altro. Con il primo intende il rifiuto di forme e generi tradizionali, con il secondo il dipanarsi di un pensiero non consequenziale, non lineare; questa seconda caratteristica non è attribuibile ad una sorta di debolezza sul piano logico-deduttivo ma appare come un aspetto della sua singolarità umana. Tale tratto distintivo, ravvisabile come conseguenza della sua esperienza umana e professionale, impronta di sé lo stile e la poetica. Francesco Degradà così si esprime in proposito: «legato per tramiti profondi attraverso radici abbarbicate alle sue più riposte motivazioni esistenziali, alla sua più segreta qualità umana, ai suoi privati bisogni e umori»³⁴. Sembra quindi appropriato parlare di *Existenzkunst*. A ciò è riconducibile l'approccio soggettivo, istintivo alle opere del passato, che non riflette l'esigenza forte di rigore scientifico.

Le opere editate da Malipiero, soprattutto negli anni tra il 1947 ed il 1949, furono il risultato delle lezioni svolte nei corsi di “Alta composizione” presso il

³³ MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione: teoria e pratica della trascrizione musicale durante gli anni veneziani di Bruno Maderna* (1946-1952), Tesi di Dottorato, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2015.

³⁴ Citato da MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione*, p. 6.

conservatorio di Venezia. In tali occasioni il maestro collaborò con gli allievi Angelo Ephrikian e Bruno Maderna, già direttori d'orchestra. Questa attività di revisione ed interpretazione della musica antica, oltre a stimolare l'interesse degli studenti coinvolti, lascerà una traccia importante nell'approccio che loro stessi matureranno individualmente. Uno degli aspetti fondamentali della linea interpretativa malipieriana è l'*attualizzazione*: un brano musicale deve il suo valore ed il suo significato in relazione al presente e da esso prende vita. In questa prospettiva le interpretazioni di Malipiero non possono che riflettere la sua poetica; d'altro canto il compositore stesso dichiarerà di essersi avvicinato alla musica antica ed averla studiata a lungo principalmente per uso personale. Senza volersi inoltrare in considerazioni sulle connotazioni ideologiche, che echeggiano il più ampio impulso nazionalistico dell'epoca, è comunque essenziale rilevare ciò che Malipiero intendeva con "tradizione della musica italiana". Egli dichiarò:

La vera tradizione [italiana] si perde nei secoli, però non si può parlare di un'arte musicale e di uno stile prima del XV secolo. Sino a tutto il XVIII secolo nella musica italiana si possono individuare tre autori: Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi e Domenico Scarlatti. Tutti gli altri rappresentano un'epoca.³⁵

In realtà nell'immaginario di Malipiero altri compositori dal Cinquecento al Settecento rappresentano la tradizione musicale italiana, da Willaert a Vivaldi (riabilitato solo alla fine degli anni '40), a Frescobaldi, Bononcini, Gauppi, Cimarosa ed alcuni altri; Bassani e Stradella per la cantata, Emilio de Cavalieri, Orazio Vecchi, Monteverdi stesso, Cavalli e Mozart per l'opera. Dell'Ottocento Malipiero valorizzava il solo *Falstaff* di Verdi. Questo ampio panorama gli appare come fosse sincronico. Gli elementi unificanti non sono lo stile o il linguaggio quanto, secondo Malipiero, l'intuizione, intesa come presupposto necessario alla libera creatività. Il pensiero razionale, la tecnica, le regole rappresentano un

³⁵ Ivi, p. 9.

ostacolo alla creatività e pertanto si pongono in antagonismo con l'intuizione. A proposito di orchestrazione così si esprime:

[...] senza discutere sul loro valore didattico, dimostrano quale sia il contrasto tra “l'*intuizione*” che, precorrendo i tempi non si lascia imprigionare dalle accademie, ed il “ragionamento obiettivo”, che equivale ad una piccola parentesi transitoria e vana. L'*intuizione* trapela dai grandi capolavori, il *ragionamento obiettivo* dalle regole che rendono voluminosi i trattati.³⁶

Malipiero intendeva pubblicare principalmente i contenuti filosofici riportati nei trattati di Zarlino o di altri importanti teorici, tralasciando gli aspetti tecnico-grammaticali così come le regole contrappuntistiche. Il compositore distingue poi tra “intuizione” e “invenzione”. L'invenzione nasce dal nulla (riferendosi a Schönberg afferma infatti che egli ha: «“inventato” un sistema armonico, la dodecaфонia. L'ha inventato, ma è fuori questione perché non è musica»,³⁷ mentre l'intuizione è ciò da cui scaturisce la creatività. L'originalità sta nell'appropriarsi di elementi ritmici, armonici, melodici preesistenti facendone un uso nuovo e personale. Essenza dell'opera d'arte è il «pensiero» il quale deve manifestarsi attraverso la «materia». Ben lungi dal considerare l'uno e l'altra su piani contigui, il «pensiero» si deve servire della «materia», la deve asservire. Le regole, la tecnica, la notazione devono porsi al servizio dell'essenza spirituale dell'opera d'arte, appunto il «pensiero».

dove la materia musicale non è giustificata dal «pensiero» cui deve obbedire, risalta l'artificio, perciò le astruserie armoniche dello Schönberg non appartengono ad una nuova tendenza, ma sono come l'ossigeno per l'agonizzante.³⁸

Non solo la dodecaфонia ma anche il melodramma ottocentesco sarà severamente censurato come espressione di un'arte asservita alle esigenze dei

³⁶ Ivi, p. 11.

³⁷ Ivi, p.14.

³⁸ Ivi, p.16.

cantanti e del sistema produttivo.³⁹ Anche in opposizione al melodramma e alla convinzione che sia il genere musicale italiano per eccellenza, Malipiero studierà a fondo la musica antica nazionale. Nella sua interpretazione si manterrà fedele ai propri principi estetici volendo porre in evidenza soprattutto l'anima delle opere, il "pensiero" musicale. Se la musica moderna auspicata dal compositore si deve liberare dalla forma che la soffocano, l'orchestra deve essere il mezzo e non il fine della musica sinfonica: i compositori degli albori del sinfonismo già operavano in tal senso. Nel trattato *L'orchestra* egli scrive:

L'origine dell'orchestra si confonde con l'origine della musica corale. [...]I grandi maestri italiani della musica corale, veri sinfonisti, quantunque disponessero soltanto delle voci, mai erano costretti alla rinuncia di nessuna forma d'espressione, fosse pura drammatica o descrittiva, lirica o comica. È perciò naturale che essi disponendo di una materia musicale obbedientissima e quanto mai ricca di colore, non sentissero la necessità di sostituire l'orchestra con le voci.⁴⁰

E a proposito del maestro cremonese, in *Claudio Monteverdi* così si esprime:

contuttociò egli è un sinfonista: le sue opere vocali, specialmente quelle a cinque o più voci, sono autentiche sinfonie che spesso ci fanno quasi desiderare la sostituzione delle voci con gli strumenti. Per citare un esempio soltanto, il madrigale *Cantai un tempo* (l'ultimo del secondo libro) è ammirabile, forse quasi più completo se quattro viole e un violoncello prendono il posto delle cinque voci.⁴¹

Secondo Malipiero, Monteverdi, pur dovendosi servire della "materia" sa superarne i limiti a vantaggio del "pensiero" che lo guida. Anche le parti stesse, meno ricche di indicazioni rispetto a quelle del passato più recente, sono ugualmente interpretabili. Presenta la stessa chiara decifrabilità la musica di Vivaldi, purché siano note le abbreviazioni. Malipiero auspica che chi si accosta

³⁹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Il pregiudizio della melodia*, in «Rivista Musicale Italiana», vol. XVII, 1910, pp. 249-254.

⁴⁰ Ivi, p. 19.

⁴¹ *Ibidem*.

alle opere degli antichi con l'intento di divulgarle non manometta le parti ma si comporta come semplice ed umile copista. La "materia" deve essere restituita fedelmente. Il "pensiero" invece si deve cogliere con l'intuizione in una comunanza spirituale tra compositore e trascrittore. In realtà, nel caso delle opere teatrali le sue "revisioni" introducono importanti rielaborazioni: Malipiero ritocca i libretti, considerati opera di poeti dilettanti, e modifica sensibilmente l'orchestrazione. La versione "scenica" dell'*Orfeo* del 1943, così come l'atto terzo della *Poppea* del 1949, vengono ampiamente abbreviati e modificati rispetto alle opere originali di Monteverdi, allo scopo, secondo Malipiero, di eliminare quelle che riteneva ridondanze; eliminazione che avrebbe reso le opere più adatte al rivestimento musicale.

La musica, secondo i criteri della revisione di Malipiero, non deve essere descrittiva ma atta ad enfatizzare le situazioni sceniche, deve cioè avere un alto valore drammaturgico. La scelta di sostituire gli strumenti antichi con i "corrispondenti" moderni, il clavicembalo con il pianoforte, è da ascrivere all'importanza attribuita al timbro nella "musica modernissima", nella quale «le idee nascono insieme al loro carattere timbrico».

2.3 I compositori della Scuola Veneziana accolgono Monteverdi

2.3.1 Luigi Nono e la "Scuola Veneziana"

Luigi Nono nacque a Venezia il 29 gennaio 1924 da una famiglia che gli assicurò importanti stimoli culturali e che, sebbene integrata nel tessuto di relazioni sociali coevo, non fu mai aderente al fascismo. La sua formazione musicale avvenne a partire dagli anni immediatamente precedenti il secondo conflitto mondiale. Nel 1941, grazie al padre, conobbe Gian Francesco Malipiero del quale seguì i corsi di composizione presso il conservatorio Benedetto Marcello di

Venezia. In quegli anni studiò Monteverdi ed i grandi compositori rinascimentali, i maggiori trattatisti teorici quali Zarlino e Gaffurio e si accostò alla dodecafonia.⁴²

Dal punto di vista politico aderì ai principi socialisti, condivisi con i suoi coetanei e con personalità dell'opposizione al regime attivi a Venezia. Nel 1946, grazie a Malipiero, conobbe Bruno Maderna, giovane compositore e direttore d'orchestra veneziano al quale si legò come amico e maestro. Con Maderna approfondì lo studio dell'*ars antiqua* e dell'*ars nova* francese, i fiamminghi, la polifonia rinascimentale italiana, fu sempre attento alla trattatistica. Tra i compositori da lui più apprezzati si collocarono Guillaume de Machaut, John Dunstable, Johannes Ockeghem, Josquin Desprès, Adrian Willaert, Andrea e Giovanni Gabrieli, dei quali trascrisse in notazione moderna le partiture. Interessante conseguenza di questa sua immersione nel passato lontano fu l'esame delle tecniche compositive e delle forme in relazione al periodo storico di appartenenza; egli maturò la convinzione che l'artista dovesse sempre operare ben consapevole del contesto storico, politico e sociale di appartenenza e dovesse impegnarsi ad intervenire all'interno di esso.

Dal 1950 frequentò i Ferienkurse für Neue Musik a Darmstadt e dal 1957 tenne lui stesso tali corsi. Fu annoverato tra i maggiori esponenti della neoavanguardia, accanto a Stockhausen e Boulez. Dal 1959 con la conferenza *Geschichte und Gegenwart in der Musik von Heute* (Presenza storica nella musica d'oggi) assunse apertamente una posizione di distacco dall'estetica dei due grandi compositori summenzionati e dai Ferienkurse per ragioni estetiche ed insieme politiche: egli vedeva infatti nell'iperdeterminismo del serialismo integrale e nel ricorso alla matematica, oppure all'opposto nell'indeterminazione della musica aleatoria, il rifiuto dei compositori ad assumere la propria responsabilità nei

⁴² Come opera di riferimento: *Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio e Giovanni Morelli, Leo S. Olschki, Firenze 1999.

PAOLO DAL MOLIN, *Emblema epocale, artefice esemplare, autorità legittimante: Claudio Monteverdi nel pensiero di Luigi Nono*, in *Rivisitazioni e innovazioni. La ricezione di Monteverdi nei compositori italiani dalla seconda metà del XX secolo*, a cura di Gianmario Borio e Angela Carone, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2022, p. 25.

confronti del presente storico⁴³. Inoltre vedeva nel serialismo integrale la mancanza di quella libertà cui sommamente aspirava. Negli anni Cinquanta si accostò ai testi filosofici di pensatori quali Gramsci e Jean- Paul Sartre, alla poesia di Federico García Lorca, Pablo Neruda, Paul Éluard, Giuseppe Ungaretti ed ai testi letterari di Cesare Pavese. Dalla loro attenta lettura attinse materiale per le proprie opere vocali fiducioso nella capacità comunicativa della musica e convinto di dover assumere posizione sia nel rappresentare la complessità del presente che nel denunciare la situazione politica e sociale del suo tempo.⁴⁴

L'azione scenica *Intolleranza* 1960 (1960-61) concretizza l'idea di un teatro musicale nuovo, cui Nono era gradualmente pervenuto durante il decennio precedente. Il rifiuto dei modelli dell'opera ottocentesca, comune ai compositori dell'Avanguardia Storica, esprimeva l'intolleranza verso i dogmi fondanti della società borghese e prendeva spunto dai modelli del teatro del primo ventennio del Novecento, principalmente il teatro di parola, in tutte le sue forme.

Dal 1960 fino al 1979 Luigi Nono fece sempre uso del nastro magnetico, realizzando le sue opere presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano. Il nuovo strumento tecnologico gli permise una libertà espressiva altrimenti irraggiungibile. *La fabbrica illuminata* (1964) è un esempio di come poteva essere utilizzata la nuova tecnologia: una voce diegetica comunica con se stessa dopo essere stata precedentemente registrata su nastro magnetico. Contemporaneamente vengono inseriti i rumori e le voci degli operai, anch'essi preregistrati in fabbrica

⁴³ Il testo della conferenza si può leggere nella raccolta LUIGI NONO, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Ricordi-LIM, Milano 2001, vol. I, pp. 46-56: l'amplissima raccolta di testi editi e inediti realizzata nell'ambito dell'Archivio Luigi Nono di Venezia, comprende due volumi di oltre 1300 pagine. Da questo *opus maior* è stata ricavata una raccolta di scritti scelti nel 2007, ora in una nuova edizione riveduta e ampliata: LUIGI NONO, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, il Saggiatore, Milano 2019, dove è stata riprodotta anche la conferenza *Presenza storica nella musica d'oggi* alle pp. 271-281.

⁴⁴ Si può fare riferimento a LUIGI NONO, *Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*, a cura di Antonio Trudu, Leo S. Olschki, Firenze 2008 («Archivio Luigi Nono. Studi», III); MASSIMO MILA, LUIGI NONO, *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Il Saggiatore, Milano 2010.

(l'Italsider di Genova-Cornigliano) e successivamente elaborati elettronicamente in Studio. L'opera, così concepita, all'atto della realizzazione scenica risente di variabili ambientali particolarmente influenti per cui ogni esecuzione è più che mai un atto unico.

Nono produrrà in seguito opere in cui la libera interpretazione dell'esecutore sarà parte integrante dell'idea compositiva; per questo spesso collaborerà con i suoi migliori musicisti e cantanti alla stesura delle partiture, che saranno perciò redatte a livello di mero schizzo progettuale. Negli anni Ottanta Luigi Nono approderà infine al *live electronics*. Secondo la definizione di Nicola Bernardini,

[si] intende per Live Electronics quell'insieme di apparecchiature elettroniche, operanti nel cosiddetto "tempo reale" che permettono di manipolare i suoni generati da fonti acustiche o elettroniche. [...] l'impressione è quella di una simultaneità di risposta, proprio come negli strumenti convenzionali. Da questo punto di vista, il Live Electronics può essere considerato un vero e proprio "strumento musicale" nel senso tradizionale del termine, in contrasto con le apparecchiature elettroniche funzionanti in tempo differito, utilizzate nei laboratori e negli studi di musica elettronica, apparecchiature più facilmente annoverabili tra gli "strumenti compositivi".⁴⁵

E ancora, secondo Alvis Vidolin:

Il live-electronics [...] consente all'esecutore tradizionale di interagire con il mezzo elettronico durante l'esecuzione stessa per cui il suono acustico e la sua immediata trasformazione elettroacustica diventano la base della composizione musicale. L'esecutore, o il cantante, si trova a suonare uno strumento completamente nuovo, composto dalla parte tradizionale e dalla estensione elettronica la quale può variare notevolmente, anche nel corso dell'esecuzione, in dipendenza dal processo di elaborazione effettuato. Viene richiesta quindi una nuova sensibilità musicale tipicamente basata

⁴⁵ NICOLA BERNARDINI, *Live Electronics*, in *Nuova Atlantide. Il Continente della Musica Elettronica 1900-1986*, catalogo della mostra curata da Roberto Doati e Alvis Vidolin, La Biennale, Venezia 1986, pp. 61-78; cfr. anche *Live Electronic Music: Composition, Performance, Study*, edited by Friedmann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burle, Laura Zattra, Routledge, London-New York 2018.

sull'ascolto e sulla capacità di trasformare la prassi esecutiva in relazione al contesto elettronico.⁴⁶

Luigi Nono poté così raggiungere una nuova dimensione sonora e visiva per le sue performance musicali e teatrali. L'abbattimento della quarta parete, la separazione tra scena e platea, espressione di una concezione antidemocratica dello spettacolo, venne favorita dal coinvolgimento del pubblico, ottenuta anche tramite la spazializzazione del suono.

Come già accennato, Luigi Nono ebbe come mentore Gian Francesco Malipiero. Questi, tra i compositori della vecchia generazione e maestri della Scuola Veneziana, fu colui che permise ai propri allievi di conoscere a fondo la grande musica di Monteverdi. Questa breve citazione di sua mano è significativa:

la vera tradizione [italiana] si perde nei secoli però non si può parlare di un'arte musicale e di uno stile prima del XV secolo. Sino a tutto il XVIII secolo nella musica italiana si possono individuare tre autori: Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi e Domenico Scarlatti. Tutti gli altri rappresentano un'epoca.⁴⁷

Malipiero promosse la riforma dei programmi di composizione a partire dallo studio delle opere anteriori al XIX secolo e non, com'era in uso, dai trattati accademici ottocenteschi e del primo Novecento. Questo nuovo orientamento didattico comportò l'inserimento di musiche veneziane antiche nel panorama culturale della città.

Luigi Nono citò frequentemente Monteverdi nei suoi scritti: si possono individuare tre ambiti di tale presenza:

[...] nelle ricerche di Nono sullo spazio performativo, in alcuni specifici avantesti di sue opere e progetti musicali e nelle attestazioni del suo pensiero sulla "nuova retorica" musicale.⁴⁸

⁴⁶ ALVISE VIDOLIN, *Musica informatica e teoria musicale*, Padova, Università degli Studi di Padova, Padova 1999, p. 27.

⁴⁷ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Cossì va lo mondo*, Il Balcone, Milano 1946, pp. 50-51, cit. in MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione*, p. 92.

⁴⁸ PAOLO DAL MOLIN, *Emblema epocale*, p. 25.

Innanzitutto la spazializzazione del suono, ottenuta anche tramite la policoralità, gli suggeriva uno strumento atto a superare la concezione tradizionale del rapporto esecutore-pubblico, infatti la separazione tra scena e platea era determinata anche dalla presenza di una sola sorgente acustica e visiva. La seguente lettera scritta da Nono a Stockhausen in risposta ad una sua precedente del maggio 1956 è particolarmente esplicita:

Se pensi, ad esempio, com'erano i doppi cori qui nella Chiesa di San Marco, ancora ai tempi di Monteverdi: si faceva la messa e altro con i cori, da 1 a 6, disposti in luoghi diversi della chiesa: già allora non un'unica fonte come poi fino ad oggi è un concerto. (e il teatro esattamente allo stesso modo). Il modo di comporre stesso era diverso (doppi-cori o policorale), si doveva pensare a disporre diverse sorgenti, ma questo lo sai. [...] la composizione con molte sorgenti mi appartiene già, proprio come il teatro con diverse sorgenti visive-acustiche: da tempo questo è il mio obiettivo. ma dov'è un teatro costruito così???? è rimasto solo un progetto, uno che potrebbe esserlo, lo sai, quello di Gropius. ma oggi dovrebbe essere possibile di più. senso e funzione del teatro completamente nuovi! anche questo verrà. Solo con calma e lavoro!⁴⁹

Il compositore in quegli anni stava svolgendo i primi studi sulla musica rinascimentale basandosi sul capitolo «Die Venezianische Musikschule und ihre Ausläufer» della storia della musica di August Wilhelm Ambros; con l'espressione «ancora ai tempi di Monteverdi» evidentemente Luigi Nono si riferiva ai musicisti delle generazioni precedenti come Adrian Willaert, Lodovico Balbi, Claudio Merulo, Valerio Bona e soprattutto ad Andrea e Giovanni Gabrieli.

Quando successivamente il compositore amplierà le sue conoscenze sulla policoralità, farà riferimento anche a Thomas Tallis, Alessandro Striggio (padre) ed ai compositori della 'scuola spagnola'; non si limiterà all'ambito strettamente musicale ma, dallo studio delle opere degli artisti e pensatori coevi, quali ad esempio Nicola Vicentino, Gioseffo Zarlino, Tiziano, Tintoretto, Giordano Bruno, elaborerà le sue convinzioni relative allo spazio ed alle sue trasformazioni, alla

⁴⁹ *Ibidem.*

mobilità del suono, alla variabilità dell'esecuzione non riducibile a prassi standardizzata.

Nel discorso pubblico che terrà nel periodo di *Prometeo* (1981-85) esporrà la sua poetica menzionando tra gli altri anche Monteverdi. Tra il 1664 ed il 1965 Nono comporrà l'opera per il teatro *Deola e Masino* (1964-65) che lascerà incompiuta; in questo lavoro egli si rifà a due sue opere precedenti *Diario italiano* e *La fabbrica illuminata*. Successivamente comporrà *A floresta é jovem e cheja de vida* (1965-66) con testi originali di Giovanni Pirelli e dedicata "al Fronte Nazionale di Liberazione del Vietnam" [FLN]. In questi lavori sono evidenti da un lato le autocitazioni, dall'altro i riferimenti alla poetica di Cesare Pavese. Questa progettazione ampiamente intertestuale include richiami all'*Orfeo*. Il compositore nell'indicare la differenziazione qui schematizzata fa espressamente riferimento ai ritornelli monteverdiani. E non è il solo caso.

SCENA: in silenzio e con canto (coro / solisti)

SCENA in silenzio.

SCENA e strumenti.

SCENA e tutti

VARI RITORNELLI (come in Orfeo Monteverdi)

a) strumentali (solisti o tutti)

b) vocali (solisti o coro)

c) scenici.⁵⁰

I ritornelli di Monteverdi, in particolare quelli presenti nell'*Orfeo*, erano stati interpretati da Malipero come dovuti alla difficoltà del sommo musicista nella scrittura strumentale. Egli infatti lo riteneva, per questo aspetto, inferiore ai Gabrieli. Domenico de' Paoli invece, in un suo scritto del 1945 così si esprime:

⁵⁰ PAOLO DAL MOLIN, *Emblema epocale*, p. 31.

La genialità monteverdiana risplende d'una luce nuova nella creazione e nell'uso dei brani strumentali: *ritornelli* – costruiti sopra uno schema ritmico preordinato – e *sinfonie* – più libere di scrittura –; *ritornelli* e *sinfonie* i quali hanno un contenuto programmatico, e descrivono volta a volta sentimenti, situazioni o luoghi. – Il primo *ritornello* (che appare nel “Prologo”) affidato alle viole sembra destinato a ricordare agli spettatori il triste destino di Orfeo, poiché riappare alla fine del II atto dopo la disperazione del “semideo” per la morte di Euridice et il suo proposito di riprenderla agli dei infernali, ed alla fine del IV atto (leggermente modificato nello strumentale) dopo ch'Euridice è perduta definitivamente; la *sinfonia* dei tromboni (al III atto, prima della grande aria di Orfeo), che descrive l'ambiente infernale, riappare – affidata alle viole “*tocche pian piano*” – mentre Caronte sta per assopirsi, poi ancora al V atto, dopo la scena disperata di Orfeo, come il ricordo ossessionante dei luoghi dov'è rimasta Euridice; la *sinfonia* a 7 alla fine del II atto (o, più probabilmente, al principio del III) che sembra un oscuro presentimento di disfatta, riappare alla fine dell'atto III, dopo le parole incoraggianti del coro, come una specie di minaccia della fatalità...⁵¹

In questa descrizione si coglie l'impronta della musicologia tedesca che porta l'autore ad interpretare i *ritornelli* e le *sinfonie* dell'*Orfeo* come procedimenti anticipatori dell'autentica musica a programma. Va notato che, secondo Dal Molin, in de' Paoli non è rilevabile il condizionamento dovuto al wagnerismo ancora presente. Questa linea interpretativa sarà superata dalla più recente musicologia e lo stesso de' Paoli ne prenderà le distanze.

Credemmo un tempo che questi brani avessero un contenuto programmatico e si riferissero in modo particolare a sentimenti, situazioni o luoghi: ma un'osservazione più attenta non ci permette più di sostenere tale opinione.⁵²

Nella prima parte della conferenza *Testo – musica – canto* (1960) in cui Nono affronta i problemi di retorica musicale in riferimento alla parola, il compositore attribuisce a Monteverdi il merito di aver portato a compimento la sintesi tra

⁵¹ Ivi, pp. 33-34.

⁵² Ivi, p. 35.

competenza tecnico-stilistica ed espressività, superando la rigidità delle regole del contrappunto severo.

Con Claudio Monteverdi la nuova pratica della monodia, iniziata dalla Camerata fiorentina, apre una nuova fase. L'oratoria musicale amplia e sviluppa i propri elementi strutturali. Non c'è più analogia con la retorica formale, ma imitazione dell'arte oratoria con particolare attenzione alla dizione e all'emozionalità del testo. In questo modo con il "recitar cantando" di Monteverdi si inizia la meravigliosa avventura del teatro musicale. E Monteverdi inventa, soprattutto negli ultimi volumi dei suoi madrigali, l'uso di diversi stili di oratoria musicale: Madrigali guerrieri et amorosi, in stile rappresentativo — qui amo ricordare la Lettera amorosa (Se i languidi miei sguardi) in stile recitativo, espressivo, concitato. A questo proposito Arnold Schmitz scrive: "E come la antica retorica parlava di un δεινότης [deinótēs, perizia], per definire la potenza oratoria e la padronanza di tutti gli stili della retorica, così si potrebbe applicare questa definizione anche a Monteverdi. Sulla sua arte si basa l'oratoria musicale dei secoli XVII e XVIII, fino a Bach e Händel".⁵³

Luigi Nono coglie nel contrappunto antico quel carattere di determinazione che, declinato al presente, lo pone in contrasto con i compositori coevi d'avanguardia. Il carattere sperimentale delle opere del cremonese gli consente un aggancio con il passato glorioso e una referenza per la propria poetica. Da non sottovalutare la prossimità del luogo: Nono è veneziano per nascita, per formazione (studiò con Malipiero nella sua città) e per il legame di amicizia e professionale con Bruno Maderna. Nel prossimo paragrafo si forniranno cenni biografici che permetteranno di contestualizzare meglio l'affermazione del compositore.

⁵³ Ivi, p. 39.

2.3.2 Bruno Maderna, gli anni veneziani, il “suono veneziano”.

Bruno Maderna nacque a Venezia il 21 aprile 1920 da Carolina Maderna e Umberto Grossato.⁵⁴ Il padre, musicista dilettante, notò il suo talento precoce e lo introdusse allo studio del violino con cui si esibì fin dai 7 anni. Nel 1934 Irma Manfredi, ricca signora veronese, si assunse la responsabilità della sua formazione artistica e lo orientò verso lo studio della composizione con il maestro Arrigo Pedrollo. Proseguì poi gli studi a Roma dove si diplomò al conservatorio di S. Cecilia nel 1940, anno in cui conobbe Gian Francesco Malipiero, del quale diverrà allievo al conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, frequentando il corso biennale di «Alta composizione». Nello stesso conservatorio insegnerà poi dal 1947 al 1950⁵⁵.

Seguì i corsi di direzione tenuti a Venezia da Hermann Scherchen e si appropriò della tecnica dodecafonica frequentando i Ferienkurse di Darmstadt dove fu figura di spicco accanto a Pierre Boulez, Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen. Durante questi incontri si distinse come direttore dell'orchestra del Musikinstitut e come docente di composizione, analisi e direzione d'orchestra. Proseguì poi una carriera di indiscusso prestigio come direttore d'orchestra e come didatta. Fondò nel 1955, con Luciano Berio ed altri, lo Studio di fonologia musicale presso la RAI di Milano. Morì nel novembre del 1976 a Darmstadt in seguito a malattia.

Il 21 settembre 1946 al Teatro La Fenice di Venezia, nell'ambito della prima Biennale postbellica, Maderna presentò per la prima volta in modo ufficiale una sua composizione. Nel discorso introduttivo, con il quale ogni giovane compositore era chiamato ad illustrare il progetto artistico di cui la propria opera è espressione, espone quelle idee che saranno a fondamento del suo essere compositore ed interprete in tutto l'arco della propria vita: il rifiuto del protagonismo e dell'individualismo di chiara derivazione romantica e la

⁵⁴ Per le note biografiche di Maderna cfr. MARIO BARONI, ROSSANA DALMONTE, *Bruno Maderna. La musica e la vita*, LIM, Lucca 2020.

⁵⁵ Sulla vicenda musicale della Scuola Veneziana cfr. *I percorsi della musica d'avanguardia a Venezia. Maderna, Nono e la stagione del secondo Novecento*, a cura di Piero Santi, Leo S. Olschki, Firenze 2014.

convinzione che la Storia non proceda in modo lineare ma ritorni su se stessa in una sorta di continuità tra passato e presente. Il compositore quindi non inventa ma raccoglie il frutto del lavoro dei suoi predecessori per farne una opera nuova, originale, che evidentemente non è atto di creazione dal nulla. In questo si coglie la prossimità con il pensiero del suo maestro e mentore Gian Francesco Malipiero, sebbene la posizione di Maderna sia mossa da un maggior afflato umanista; il richiamo alla semplicità, più volte espresso dall'allievo e dal suo maestro, è ben raffigurato dal paragone con i monaci del passato che, anonimi, componevano *tropi e sequenze* al solo scopo di lodare Dio.

Anche per Maderna composizione ed interpretazione si innestano sugli stessi principi di Malipiero; con il suo maestro condivide la convinzione che l'opera non si realizzi appieno nel solo testo musicale ma nemmeno nella libera ed arbitraria interpretazione da parte dell'esecutore. L'opera si realizza nella *performance*, unica, viva nel presente ed idealmente dovrebbe essere diretta dal compositore stesso, l'unico al quale è noto in pieno il significato della parte scritta.

Egli riteneva che non fosse certo sufficiente studiare un'opera con gli strumenti dell'analisi per comprenderla, (addirittura alcuni interpreti non lo consideravano neppure necessario) ma che la sua comprensione dovrebbe passare principalmente attraverso l'intuizione. Gran parte di ciò che la musica trasmette può essere colto a livello inconscio e non è quindi percepibile in modo razionale. L'idea di continuità nella Storia, dell'uomo come dell'arte, si riflette in questo suo passaggio:

Io vorrei far rivivere possibilmente nella loro qualità spirituale, più che nella loro qualità filologica, le musiche dei nostri antichi proprio per dimostrare che così antichi non lo sono, e che sono semmai antichi come una verità, cioè che fare il nuovo non è altro che fare il vecchio; solo, farlo meglio.⁵⁶

Riguardo alla trascrizione dell'*Orfeo* effettuata tra il 1966 ed il 1967 e pubblicata nel 1989 egli scrive:

⁵⁶ MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione*, p. 119.

Molte sono le edizioni di Orfeo, vecchie e nuove, filologiche e pratiche. Tante che viene spontaneo domandarsi per quale ragione io mi sia sentito così incline a farne una nuova. È molto probabile lo abbia fatto per amore; erano anni che attendevo l'occasione di poter «interpretare» l'Orfeo. [...] Tenendo conto di questo e di molto altro ancora, mi sono accinto a realizzare questa somma partitura con l'intento di rispettare sì il testo il più possibile, ma di ridare contemporaneamente, ed in chiave critica per noi contemporanei, le emozioni e gli «affetti» che fecero di Orfeo uno dei più grandi successi di un tempo.⁵⁷

In queste parole è chiaro che con “interpretazione” non si intende né “esecuzione” né “direzione” bensì vivificazione, traduzione al presente dello spirito del passato, possibile in un'ottica di continuità temporale. Per Maderna tutta la musica da Monteverdi in poi è contemporanea.

Il compositore, accanto ad Angelo Ephrikian, fu trascrittore di numerose opere di Antonio Vivaldi. In quegli anni, l'immediato secondo dopoguerra, l'Italia cercava di riappropriarsi della propria musica antica e Venezia in particolare della sua tradizione musicale, Vivaldi innanzitutto.

Tralasciando la descrizione degli eventi connessi alla riproposizione della musica di Vivaldi, richiesta dalla Biennale ai maggiori trascrittori e direttori di quegli anni, l'attenzione si può orientare verso l'esecuzione del salmo *Beatus Vir*. La Biennale commissionò nel 1949 ad Angelo Ephrikian la trascrizione del salmo ed a Vittorio Gui la sua esecuzione. È rilevante per la descrizione, che approfondiremo in seguito del “suono veneziano”, il riferimento pittorico al Tintoretto, che troviamo nella seguente bozza del comunicato stampa:

Verrà eseguito, in prima esecuzione assoluta, l'oratorio inedito di Antonio Vivaldi “Beatus Vir”. La mirabile opera vivaldiana, rintracciata e trascritta dal Maestro Angelo Ephrikian, rappresenta una singolarissima attrattiva per il pubblico internazionale, al quale le opere corali del grande compositore veneziano sono pressoché sconosciute. “Beatus Vir”, che verrà diretto dal Maestro Vittorio Gui, sarà eseguito, probabilmente, nel salone maggiore della

⁵⁷ *Ibidem*.

Scuola Grande di San Rocco, decorato dalle celebri pitture di Jacopo Tintoretto.⁵⁸

Bruno Maderna, che aveva completato già verso la fine del 1948 la trascrizione del salmo, manterrà vivo l'interesse per questo componimento negli anni successivi e lo eseguirà più volte insieme al *Concerto "per l'Assunzione di Maria Vergine"* RV 581. Nella nota introduttiva al *Beatus Vir* vivaldiano sono evidenti due aspetti ricorrenti nella poetica dei compositori della Scuola Veneziana: l'interesse per la spazializzazione del suono e la sua componente timbrica così come l'identificazione sinestetica tra il suono veneziano e le immagini pittoriche della scuola veneziana. Maderna scrive:

[...] Di Gabrieli tuttavia Vivaldi si rivela erede mirabile inverando una materia musicale che nella dovizia e nobiltà dell'invenzione, nella forma drammatica, nell'altissimo magistero polifonico, nel dinamismo della componente strumentale, mette in luce un gusto coloristico sommo che ricorda immediatamente i grandi conseguimenti pittorici dei maestri veneziani coevi.⁵⁹

In una successiva intervista del 1971 Bruno Maderna riprende il concetto:

[Si] pensi anche alla pittura della scuola veneziana. Tutto quello che ancor oggi possiamo vedere in piazza S. Marco; i monumenti, i gonfaloni, i piccioni, la folla, tutta questa festa di colori si ritrova nella pittura veneziana. E soprattutto ci si trova il cielo di Venezia, che è un cielo insolito, direi particolarmente maestoso, forse perché spesso la linea dell'orizzonte si confonde col mare, per cui pare che non ci sia un orizzonte. Io credo che Gabrieli volesse portare questo cielo e i colori della piazza all'interno della buia, misteriosa, chiesa bizantina. C'è infatti, in Gabrieli, una reale voluttà, quasi una libidine del suono, come c'è nella pittura veneta per il colore.⁶⁰

⁵⁸ Ivi, p. 129.

⁵⁹ Ivi, p. 135.

⁶⁰ Ivi, p. 136.

L'idea del “suono veneziano”, così come espressa da Maderna, è condivisa da altri grandi protagonisti coevi come, ad esempio, Nono ed Ephrikian e la ricerca di tale suono rimarrà un obiettivo sensibile per i compositori della generazione successiva.

3. La Scuola Veneziana alla fine del XX secolo: Claudio Ambrosini

Venezia è unica anche per la sua musica. Non solo quindi per la pittura, per l'architettura, per le leggi estremamente avanzate della sua costituzione repubblicana, per le soluzioni urbanistiche, per la capacità navale, mercantile, diplomatica [...]. Anche nella musica Venezia ha avuto una produzione che sia per quantità, che per qualità ed originalità ne ha fatto uno dei cardini dello sviluppo del pensiero musicale europeo, dal tardo Medioevo ad oggi. Si può parlare insomma, anche a livello musicale, di una Scuola Veneziana, intendendo con questo termine un insieme di pensiero e prassi originali che, attraversando i secoli, ha saputo evolversi rimanendo però fedele ad alcuni elementi costitutivi di base, ad alcune scoperte fondanti.⁶¹

Con queste parole Claudio Ambrosini introduce una sua conversazione in ambito universitario negli anni della ricostruzione del Teatro La Fenice, distrutto da un rogo doloso nel gennaio del 1996 e restituito “com’era dov’era” alla città nel dicembre del 2003. In questo testo, sottolineando le caratteristiche di originalità dei compositori veneziani, Ambrosini conferma ciò che diversi studiosi hanno indagato in riferimento a Maderna e Nono; egli si riconnette ad un'eredità culturale profonda e chiara che percepisce come propria.⁶²

⁶¹ CLAUDIO AMBROSINI, *Il «teatro dei suoni»: concezioni spaziali della musica a Venezia*, in *Il Teatro La Fenice a Venezia*, a cura di Maura Manzelle, Venezia 1999.

⁶² VENIERO RIZZARDI, *La “Nuova scuola veneziana”. 1948-1951*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli, Veniero Rizzardi, Leo S. Olschki, Firenze 2004 (Archivio Luigi Nono. Studi), pp. 1-59.

3.1 Lineamenti biografici e opere

Claudio Ambrosini è nato a Venezia il 9 aprile 1948⁶³. Nelle sue numerose interviste farà spesso riferimento alla figura paterna, il pittore spazialista Anton Giulio (1918-1994). Questi, laureato in filosofia presso l'Università di Padova, egli frequentò Emilio Vedova e successivamente Mario Deluigi di cui fu assistente alla cattedra di scenografia presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Dal 1951 partecipò attivamente al Movimento Spazialista italiano, tra il 1955 ed il 1956 collaborò come “progettista” con Mario Deluigi all'esecuzione del mosaico in tessere vetrose della stazione di Venezia, caratterizzata da molteplici richiami alla grande tradizione veneto-bizantina del mosaico.

Claudio Ambrosini è compositore e autore di scritti sulla musica. Dopo gli studi liceali classici e quelli presso il Conservatorio di Venezia, si è laureato in Lingue e Letterature Straniere (a Milano) e in Storia della Musica (a Venezia). Nella sua città furono frequenti gli incontri con Bruno Maderna e Luigi Nono; quest'ultimo ne ebbe grande stima e lo considerò tra i suoi compositori preferiti.

Il suo vasto repertorio spazia tra musica vocale, strumentale, elettronica, opere liriche, radiofoniche, oratori e balletti.⁶⁴ Grazie alla sua produzione, che include ogni genere, ha ottenuto numerosi premi e i suoi lavori sono stati presentati nei più prestigiosi contesti internazionali, tra cui i Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, Strasburgo, Avignone, Lione, Bruxelles, Helsinki, Stoccolma, Vancouver, Montreal, New York, Chicago, Los Angeles, Sydney e molti altri. Le sue opere sono state commissionate ripetutamente da importanti istituzioni quali la RAI, La Biennale di Venezia, la WDR di Colonia, il Ministero della Cultura francese, l'Accademia di Santa

⁶³ La biografia di Claudio Ambrosini è stata delineata a partire dal curriculum vitae aggiornato, riportato per esteso nella Appendice 1.

⁶⁴ Le opere di Ambrosini costituiscono un corpus molto ampio: inserisco in appendice il catalogo generale aggiornato (Appendice 3) e una lista delle opere su Venezia (Appendice 2). Entrambi i cataloghi mi sono stati gentilmente concessi dal compositore.

Cecilia, l'Accademia Filarmonica Romana, il Festival delle Nazioni, Milano Musica, Grame.

Le sue composizioni sono state eseguite sotto la direzione di maestri di primo piano come Abbado, Luisi, Muti, Masson, Pappano, Reck, Spanjaard, Störgards e Valade. Sono state presentate in sedi e contesti prestigiosi, quali l'IRCAM di Parigi, il Teatro alla Scala di Milano, le fondazioni Gulbenkian di Lisbona e Gaudeamus di Amsterdam, il Mozarteum di Salisburgo, l'Akademie der Künste di Berlino, la Carnegie Hall di New York, la stagione dei Münchener Philharmoniker, il ciclo "Perspectives du XX siècle" di Radio France, l'Autunno Musicale di Varsavia e il Maggio Musicale Fiorentino. Il balletto *Pandora librente* ha ricevuto la firma coreografica di Sir Robert Cohan.

Il suo percorso nella *computer music* ha avuto inizio nel 1977 presso il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova. A Venezia ha fondato importanti realtà musicali: l'Ex Novo Ensemble (di cui è direttore dal 1979), il CIRS (Centro Internazionale per la Ricerca Strumentale, attivo dal 1983) e, nel 2007, il gruppo vocale Vox Secreta. Oltre all'attività compositiva, si dedica all'insegnamento e alla divulgazione, tenendo corsi, masterclass e conferenze in prestigiosi istituti come la Sorbona di Parigi e la Scuola Normale di Pisa. È spesso invitato a ricoprire il ruolo di giurato in concorsi internazionali.

Nel 1985 è stato il primo musicista italiano a essere insignito del *Prix de Rome* e a soggiornare a Villa Medici, l'Accademia di Francia a Roma. Nello stesso anno è stato scelto da una commissione internazionale a rappresentare l'Italia alle celebrazioni dell'Anno Europeo della Musica e nell'anno successivo, il 1986, alla Tribuna Internazionale dei Compositori dell'UNESCO.

Tra i riconoscimenti più recenti sono da segnalare il premio conferitogli nel 2006 dall'Association Beaumarchais di Parigi, per il libretto scritto per la propria opera *Il Canto della pelle - Sex Unlimited*, che è stato insignito anche del Music Theatre Now Prize (Berlino 2008, premio UNESCO; il Rotary International Award PHF nel 2009; nel 2007 aveva ricevuto il Leone d'Oro per la Musica del Presente della Biennale di Venezia. Nel 2010 ha ricevuto il premio "Franco Abbiati della critica

musicale italiana” per la “migliore novità teatrale” per il libretto e la musica dell’opera *Il killer di parole*, mentre nel 2019 ha vinto il medesimo premio per *Tromper l’oreille*, come “migliore cd di nuova musica”. *Il killer di parole* riceverà anche il premio dell’Accademia dei Lincei. Altri riconoscimenti recenti sono stati nel 2015 il Premio Play.It! per l’insieme del suo lavoro e il premio GAMO Musica nel 2023.

Nel 2021 è stato eletto Accademico Effettivo di Santa Cecilia.

Tuttavia, la biografia di Ambrosini, ricca di composizioni, occasioni e riconoscimenti non illustra di per sé il significato della sua opera musicale. Per comprendere la portata della sua produzione artistica è necessario addentrarsi nei principi estetici che guidano la sua ricerca, esplorando quella poetica del suono che rende la sua voce unica nel panorama contemporaneo.

3.2 La poetica di Claudio Ambrosini

3.2.1 Il "teatro dei suoni": concezioni spaziali della musica a Venezia

Il titolo di questo paragrafo è lo stesso del saggio di Claudio Ambrosini del 1999,⁶⁵ che fa da *trait-d’union* tra la “Scuola Veneziana” di Maderna e Nono ed i più giovani compositori ad essa affiliati di cui Ambrosini è esponente di spicco.⁶⁶ In quello scritto, pensato come lezione-conversazione, il compositore delinea quegli aspetti dell’evoluzione del teatro musicale che, a partire dall’*Orfeo* di Monteverdi fino alle opere del Tardo barocco, sono strettamente congiunti con la

⁶⁵ CLAUDIO AMBROSINI, *Il “teatro dei suoni”: concezioni spaziali della musica a Venezia*, in *Il Teatro La Fenice a Venezia: studi per la ricostruzione “dov’era, ma non necessariamente com’era”*, a cura di Maura Manzelle, IUAV, Venezia 1999 (Catalogo della mostra dal medesimo titolo, tenuta a Venezia nel 1999), pp. 36-44.

⁶⁶ Negli anni dal 1967 al 1985 insegnò Composizione al conservatorio Benedetto Marcello di Venezia il maestro Ernesto Rubin de Cervin. Ebbe tra i suoi allievi Claudio Ambrosini e Marino Baratello (1953).

Altri compositori quali Renato Miani (1965), Stefano Bassanese (1956), Giovanni Mancuso (1970) si formarono nella stessa area culturale. In proposito una fonte bibliografica rilevante è *La «scuola veneziana» alla fine del XX secolo. Esperienze compositive e didattiche a confronto*, a cura di Veniero Rizzardi, Istituto per la Musica - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2019.

specificità della cultura e della vita della città. Per Ambrosini il fatto che a Venezia si aprì nel 1637 il primo teatro pubblico da cui nacque l'opera impresariale, a Venezia nel 1501 la prima edizione a stampa di una raccolta musicale, l'*Odhecaton*, ad opera di Ottaviano Petrucci, sono conferme di una tradizione che senza interruzione arriva fino al nostro tempo. Il compositore include tra le origini di questa tradizione anche il fatto che nell'area veneta, precisamente nella Padova del Trecento, si sviluppò la notazione musicale dell'Ars Nova italiana grazie a Marchetto e Prosdocimo de Beldemandis. Successivamente in area veneta si diffuse la frottola, anticipazione della monodia accompagnata.

Nella ricognizione che fornisce in merito alla tradizione musicale, Ambrosini sottolinea anche come nella città dei Dogi a partire dalla prima metà del XVI secolo si stamparono i trattati teorici (Gioseffo Zarlino) e di tecnica strumentale. A Venezia nel quattordicesimo secolo fu fondato l'Ospedale della Pietà per accogliere neonati abbandonati e successivamente l'Istituzione caritatevole si occupò dell'educazione di giovani orfane. All'inizio del diciottesimo secolo Antonio Vivaldi fu assunto come maestro dove insegnò e compose dando vita ad uno dei primi e più prestigiosi conservatori di musica.

[...] Vivaldi, un musicista oggi tanto eseguito, spesso a sproposito e ancora più spesso tanto superficialmente da essere ormai considerato un compositore "facile", inconsistente, buono tutt'al più per musica di sottofondo o per concerti-souvenir [...] Vivaldi è invece un musicista di statura enorme, un grandissimo sperimentatore, che ha scritto per quasi tutti gli strumenti dell'epoca⁶⁷

Il "prete rosso", continua Ambrosini, svilupperà la forma del concerto con parti solistiche alternate a ritornelli orchestrali, caratteristica del suo stile compositivo ma la sua innovazione di maggior rilievo è la descrittività. Particolarmente importante, afferma Ambrosini, è che Vivaldi era pienamente consapevole del suo intento in quanto i titoli dei suoi concerti sono espressamente programmatici. *Il*

⁶⁷ CLAUDIO AMBROSINI, *Il "teatro dei suoni"*, p. 37.

cimento dell'armonia e dell'invenzione, raccolta alla quale appartengono anche le celeberrime *Stagioni*, è titolo con il quale il compositore barocco intende comunicare il proprio intento:

riuscire a far convivere, anzi a far entrare in costante dialettica, "l'armonia" (cioè il sapere musicale costituito, le sue prassi, le sue convenzioni, le sue "gabbie") e "l'invenzione" (cioè lo scarto dell'intuizione, il gesto, lo scatto della fantasia, la libertà espressiva).⁶⁸

E chiosa: «come dire: avanguardia e conservazione, sperimentazione e retorica, rivoluzione e tradizione...». ⁶⁹ Il “mondo dei suoni”, continua,

è un sistema artificiale; una costruzione astratta che l'uomo europeo ha edificato per interpretare la realtà e la sua soggettiva rappresentazione psichica, senza però il supporto di un modello al quale potersi riferire, come invece avviene per la pittura e la scultura. Vivaldi fu un uomo barocco ma la sua poetica fa di lui un precursore del Romanticismo.

Un altro importante aspetto del linguaggio musicale veneziano, del “suono veneziano”, è la sua spazializzazione:

[...] un linguaggio musicale originale fatto dell'accostamento di *molteplici sfumature sonore provenienti da punti diversi dello spazio*. Mi riferisco alla scuola rinascimentale dei Willaert, Zarlino, Parabosco, Merulo, Padovano e altri ancora, ma soprattutto dei due Gabrieli, Andrea e suo nipote Giovanni. È soprattutto quest'ultimo, morto nel 1612, a portare ai massimi livelli la tecnica veneziana detta dei *cori spezzati* o *battenti*.⁷⁰

Questa prassi fu sperimentata a Venezia per la presenza di due organi contrapposti nella Basilica di San Marco o nella Chiesa dei Frari. Inoltre l'organo offre la massima gamma timbrica. Con “coro” si intende un insieme, anche strumentale, quindi “spezzare i cori” significa dislocare nella chiesa vari gruppi vocali o strumentali. Nella Basilica di San Marco, ricca di cantorie e “palchetti”,

⁶⁸ Ivi, p. 38.

⁶⁹ Ivi pp. 38-39.

⁷⁰ Ivi, p. 40.

come si può osservare dall'immagine proposta, questa distribuzione poteva risultare facile e particolarmente efficace. Mentre i vari cori spezzati “battevano”, ovvero si rispondevano vicendevolmente da diverse direzioni, la musica poteva provenire anche dall'alto, come fosse dal cielo (fig.3.1).

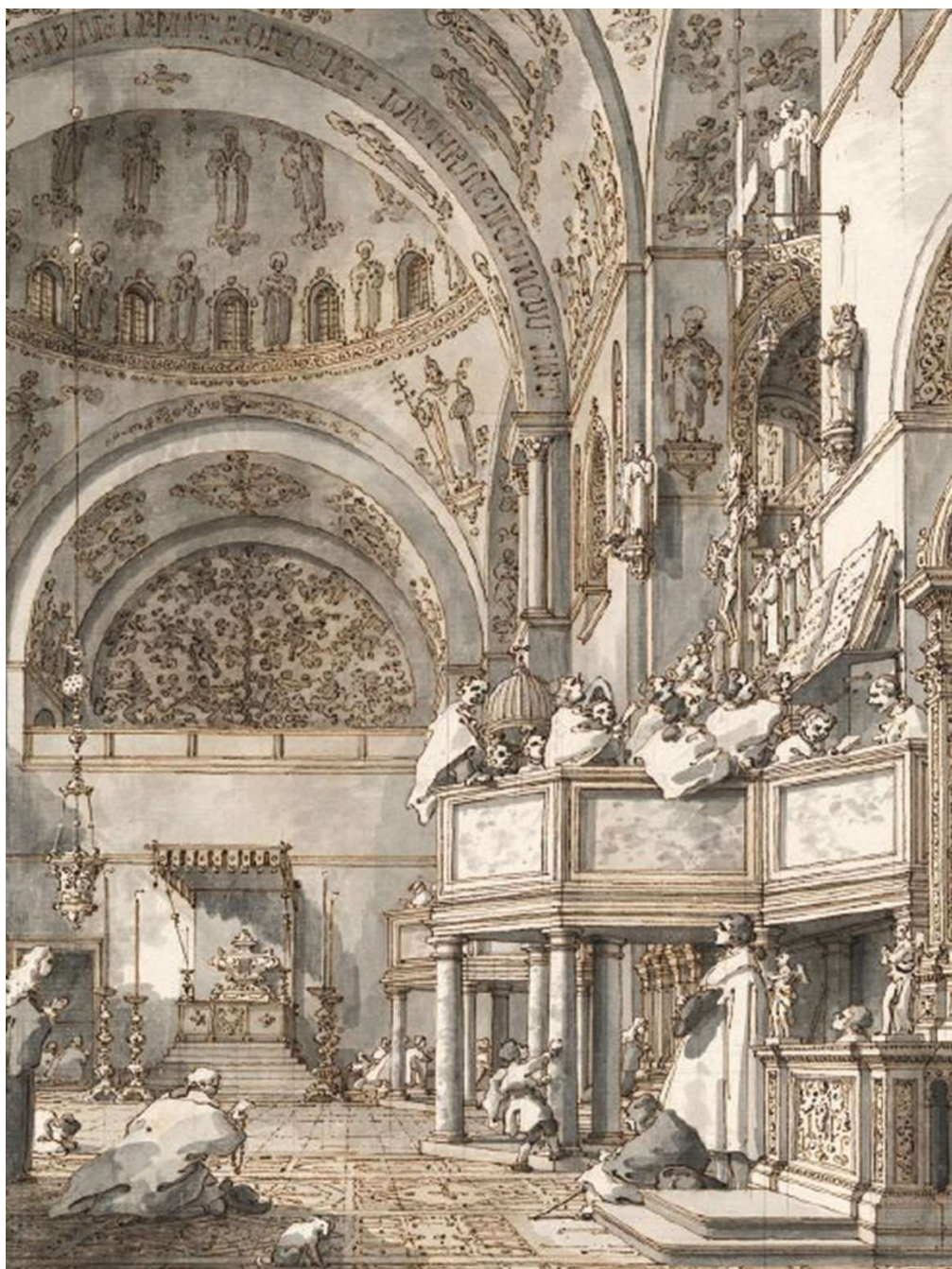


Figura 3.1
Giovanni Antonio Canal, detto Canaletto,
Musici che cantano nella Chiesa Ducale di San Marco, 1766
Hamburger Kunsthalle⁷¹

⁷¹ Il disegno del Canaletto è presentato da Ambrosini in *Il “teatro dei suoni”* a p. 40.

L'esecuzione di strumentisti posti a distanza tra loro presentava "microritardi" e conseguenti sfumature. Molto interessante è la sovrapposizione, tono su tono, che veniva percepita quando cori costituiti da strumenti di registro affine o addirittura pronunciando le stesse note, suonavano insieme. Essendo dislocati in punti diversi rispetto allo spettatore la percezione acustica di quest'ultimo poteva corrispondere all'effetto della pittura tonale. Suono grave su grave come nero su nero. I cori spezzati permettevano di percepire un suono molto più ricco. Queste considerazioni riguardano l'*ascolto* come fenomeno estetico e conoscitivo.

[...] Ma il suono si muove nello spazio, vive nell'aria anzi, può "galleggiare" sull'aria come una barca galleggia sull'acqua, o può perirvi. Sfruttare creativamente lo spazio in cui si suona è come sfruttare il vento per una barca a vela o cavalcare l'onda per un surfista. Fondamentale è conoscere il medium inteso sia come elemento di trasmissione ma anche proprio in senso pittorico, di materiale, di "legante", di materia "viva", di "detonatore" di particolari effetti e risultati.⁷²

I maestri veneziani componevano la loro musica consapevoli dell'importanza costitutiva del mezzo di trasmissione le cui proprietà acustiche erano loro note. La musica non si fa nello spazio ma con lo spazio. Questo principio si affermerà e svilupperà nel Novecento anche attraverso il lavoro di Bruno Maderna e Luigi Nono, ai quali Ambrosini farà spesso riferimento. Il colore, il valore strutturale del timbro, sarà evidenziato all'inizio del secolo scorso da Arnold Schönberg che teorizzerà la *Klangfarbenmelodie* e le potenzialità espressive di immagini e suoni insieme saranno presentate nelle installazioni multimediali dell'arte contemporanea. Le sperimentazioni attuate nella Basilica di San Marco non erano soltanto interessanti ma di grande impatto emotivo, di grande valore estetico. Un altro elemento essenziale, l'intensità dei suoni, fu studiato da Giovanni Gabrieli nella sua *Sonata pian e forte*. All'epoca il concetto non era rilevante, la sua opera permise di porlo in luce.

⁷² CLAUDIO AMBROSINI, *Il "teatro dei suoni"*, p. 40.

Non solo contrasti dinamici ma anche esperienze inconsuete, come strumenti potenti suonati pianissimo. La dinamica è strettamente connessa alla spazialità poiché gli stessi suoni appaiono più o meno intensi secondo la loro prossimità all'ascoltatore. Anche la *prospettiva sonora* è legata alla spazialità, variando la posizione relativa di sorgente e ascoltatore varia la qualità del suono percepito.

Un altro fenomeno inerente alla propagazione del suono in ambienti chiusi o comunque delimitati è l'eco. Già sfruttato in ambito musicale nel Rinascimento (si ricordi ad esempio il brano di Orlando di Lasso: *O la, o che bon eccho*) e descritto da Athanasius Kircher nella sua raccolta enciclopedica: *Musurgia Universalis, sive ars magna consoni et dissoni*; e *Phonurgia Nova, sive coniugum mechano-physicum artis et naturae paronympha phonosophia concinnatum*, può essere simulato in due modi diversi che rendono l'idea rispettivamente di uno spazio eccheggiante ampio e morfologicamente eterogeneo, e di uno invece molto esteso. La prima situazione si può rendere ripetendo la stessa melodia ma con una minore intensità, la seconda con la ripetizione all'ottava inferiore. Questo espediente simula un suono che si disperde molto lontano. L'inizio della *Primavera* di Vivaldi è un esempio eccellente di applicazione dei procedimenti tecnici che riproducono l'eco.

Tornando ad esaminare la relazione tra tecniche compositive e tecniche pittoriche in base ai loro rispettivi prodotti artistici, Ambrosini fa corrispondere al contrappunto, diverse linee melodiche concatenate, un disegno al tratto (la grafica).

A Venezia la musica strumentale dei primi compositori locali «si rivela attraverso il gioco caleidoscopico dei colori, dei timbri, resi vivi dallo spazio che li contiene»⁷³. Non più solo linee variamente concatenate secondo un procedimento di tipo meccanico ma frasi musicali la cui identità è conferita, anche, dalle proprietà idiomatiche degli strumenti e dalla configurazione spaziale circostante. Così Giorgione introducendo a Venezia la pittura tonale conferiva

⁷³ *Ibidem*.

forma e volume alle sue opere non grazie al tratto ma alla sovrapposizione del colore.

Come la “velatura” pittorica⁷⁴ non cambia l'immagine sottostante eppure la connota, così la riproposizione di una stessa cellula o frase strumentale affidata prima ai legni, poi agli archi. poi agli ottoni e così via ci dice della continua meraviglia della Musica che, passando di strumento in strumento, subisce trasformazioni alchemiche simili a quelle che mutano la materia prima dallo stato solido allo stato liquido e poi a quello gassoso, e talvolta persino in oro...⁷⁵

Lo stile compositivo dei Gabrieli (si consideri a proposito il titolo di una raccolta di Giovanni: *Canzoni et Sonate per sonar con ogni sorta de istrumenti*) è già orientato all'orchestrazione. La raffinatezza del contrappunto quattrocentesco e l'espressività del madrigale del Cinquecento convergono in una scrittura che ora utilizza una tavolozza timbrico/strumentale. Nel suo saggio sul “teatro dei suoni” Ambrosini propone una pagina della sua “trascrizione per orchestra” della *Canzon III* della raccolta di Giovanni Gabrieli, evidenziando «i gruppi strumentali, i “cori”, che si alternano come in un dialogo» (cfr. fig. 3.2 nella pagina seguente).

Si può definire

[...] teatro dei suoni questo originalissimo pensiero, questo dare personalità, attribuire "ruolo" agente/reagente, questa capacità e volontà di caratterizzare ogni aspetto: cellule e insiemi sonori, polarità armoniche, tensioni formali, procedimenti dialogici, rifrazioni ambientali, sinergie spaziali. Una dialettica di veri e propri "personaggi" musicali in un teatro in cui al "palcoscenico" dello spazio esterno fa da contraltare e da specchio il "palcoscenico interiore" del nostro orecchio, il 'labirinto' che conduce alla nostra mente.⁷⁶

⁷⁴ La “velatura” è una tecnica particolarmente gradita ad Ambrosini.

⁷⁵ CLAUDIO AMBROSINI, *Il “teatro dei suoni”*, pp. 41-42.

⁷⁶ *Ibidem*.

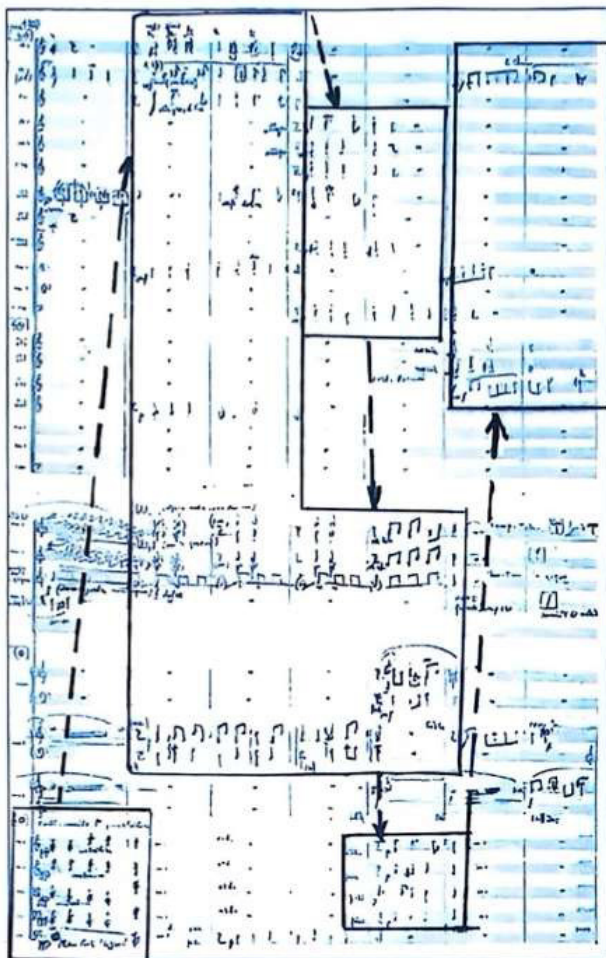


Figura 3.2

Pagina della trascrizione per orchestra di Claudio Ambrosini della *Canzon III* di Giovanni Gabrieli.

Ambrosini evidenzia gli “insiemi sonori” con rettangoli, e le loro relazioni con frecce.

(Da CLAUDIO AMBROSINI, *Il “teatro dei suoni”*, p. 43)

Secondo Ambrosini la tradizione di questo “teatro dei suoni”, costituisce un’eredità che si è tramandata nel tempo, fino al presente della Scuola Veneziana:

È come se dal Rinascimento ai nostri giorni ci fosse stata una sorta di “staffetta” nella quale dai due Gabrieli a Monteverdi, a Vivaldi, e poi avanti fino al nostro secolo, a Gian Francesco Malipiero, a Bruno Maderna, a Luigi Nono e ad oggi i compositori si fossero passati le consegne di un’idea comune: il “suono veneziano”, o forse meglio *il suono tout court*, inteso in tutti i suoi aspetti: successione lineare (melodia), simultaneità (armonia), modularità (cellule idiomatiche), imitazione (contrappunto), colore (timbro), volume (intensità), provenienza (spazialità), impasto (orchestrazione), contrapposizione (spezzatura), raffigurazione (onomatopea), allusione (metafora), architettura (forma), calore e luminosità (emissione e registri strumentali)...⁷⁷

⁷⁷ Ivi, p. 43.

Certo, ogni artista innovatore ha sempre incontrato difficoltà nella comunicazione. Lo stesso Monteverdi fu duramente criticato dai suoi contemporanei e da illustri successori per la sua scrittura non conforme alla *prima pratica*; anche la musica contemporanea, fortemente anticonvenzionale, è di difficile comprensione e di difficile ascolto. Ma non è questo aspetto che accomuna i grandi compositori veneziani del passato a quelli della nostra epoca. Sono affinità formali e procedurali che permettono di intercettare il filo rosso che li collega. Ad esempio, la composizione a “blocchi” delle *canzoni da sonar* di epoca rinascimentale può essere collegata alla tecnica di composizione “a pannelli” di Gian Francesco Malipiero, la sensibilità timbrica di Giovanni Gabrieli può essere accostata alla «virtuosistica abilità strumentale – e la poesia! – di Bruno Maderna». A commento di questa sua affermazione, Ambrosini propone la partitura iconica della *Serenata per un satellite* di Maderna (1968).⁷⁸

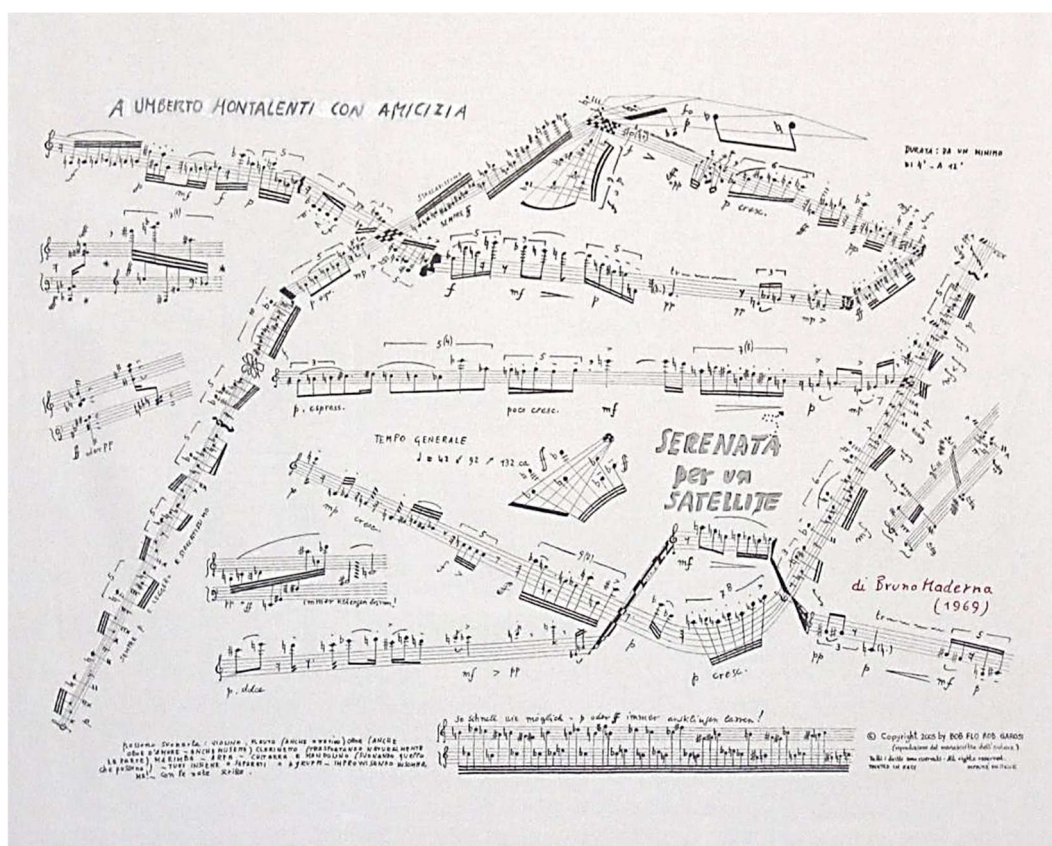


Figura
3.3

⁷⁸ Citazione a p. 44; l'immagine è tratta da <https://www.arturotallini.com/2019/03/07/ma-con-le-note-scritte/>, che offre anche un approccio esecutivo e interpretativo all'opera di Arturo Tallini.

Partitura che commenta così:

Esempio paradigmatico di “opera aperta”: gli esecutori devono scegliere quali strumenti (tra una rosa proposta dall’autore) suonare, e quali note, con quale intensità ed in quale successione concatenare i diversi episodi. Possono anche improvvisare ma, precisa Maderna, “con le note scritte!”. Come si vede i pentagrammi occupano tutto il campo della pagina, quasi esplodono in tutte le direzioni alla conquista di un nuovo spazio, esecutivo e mentale. Ed anche fisico: l’opera fu presentata in occasione del lancio di un satellite europeo da Darmstadt! In tutti i sensi un nuovo “Cimento dell’Armonia e dell’Invenzione”!⁷⁹

Il compositore, mentre affida agli interpreti la responsabilità di co-comporre l’opera aperta che viene eseguita, richiama i maestri del Medioevo e del Rinascimento che lasciavano all’esecutore la scelta dello strumento di cui far uso. Maderna nella sua opera radiofonica *Don Perlimpin* (1962) affidò al protagonista la parte del flauto in modo che dialogasse con gli altri protagonisti, tale era la fiducia che il compositore aveva nell’espressività degli strumenti.

La “rifrazione ambientale” in Luigi Nono è ottenuta anche tramite le nuove tecnologie. È una spazializzazione che, anche attraverso effetti distorsivi, permette al Maestro di comporre con lo spazio e non solamente dentro di esso. L’importanza dello spazio in, e con cui, prende forma la *performance* è un’estensione dello spazio sonoro in cui si potevano ascoltare le opere degli antichi maestri veneziani. Il maestro Ambrosini conclude così il suo appassionato e ricco intervento:

Suono, spazio, timbro, colore, densità, dinamica, espressione, ricerca, contrasti, affinità, sfumature, sfasature, rifrazioni, visioni, illusioni, mascheramenti... Su questi e altri temi hanno riflettuto i compositori veneziani a distanza di secoli, come se i secoli, con la loro enorme diversità, non rappresentassero un ostacolo ma anzi offrissero mezzi sempre più stimolanti per trovare risposte ad antichissime, eterne domande.⁸⁰

⁷⁹ Ivi, p. 43.

⁸⁰ *Ibidem*.

3.3.2 Prospettiva “alla Escher” e generazione di forme musicali

Nell'importante saggio *Prospettiva «alla Escher» e generazione di forme musicali* (2003) Ambrosini delinea aspetti generali della sua scrittura, fornendo alcuni esempi atti ad esplicitarne compiutamente il senso.⁸¹ Quattro sono i termini chiave cui fa riferimento: *naturalità strumentale*, *teatro mentale*, *concavo/convesso*, *tempo curvo*. Ambrosini afferma di scostarsi nettamente dalle tecniche compositive basate su strutture, teorie, procedure matematiche. Per chiarire il suo pensiero accenna all'estetica di Iannis Xenakis che progettò architetture musicali basate sui principi della stocastica markoviana, di Larry Austin che fece riferimento ai frattali, di Alvin Lucier alle modificazioni delle onde cerebrali Alfa, di John Cage ai fenomeni aleatori tra i più noti; all'estetica dei compositori della “scuola” di Darmstadt che costruirono le loro opere tramite strutture iperorganizzate dei parametri musicali. Menziona i procedimenti quali permutazioni, inversioni, progressioni, retrogradazioni, aumentazioni ed altri che spesso i compositori applicano nella stesura delle loro opere ma che sono operazioni mentali di tipo procedurale, quindi “aritmetico” e non progettuali. Sottolinea che compositori quali Boulez, Stockhausen o Brian Ferneyhough arrivarono a concepire opere in cui alcuni passi non erano eseguibili sugli strumenti o alcune note non erano esistenti. Claudio Ambrosini sostiene con fermezza la distanza del suo atteggiamento estetico

che tende piuttosto a concentrarsi sulla *naturalità strumentale* delle musiche composte e sui processi percettivi, sul *teatro mentale* messo in atto dal nostro cervello nel momento in cui decodifica un messaggio sonoro.⁸²

Ogni strumento deve essere conosciuto a fondo nelle sue caratteristiche organologiche affinché la scrittura compositiva possa evidenziare pienamente le sue potenzialità.

⁸¹ CLAUDIO AMBROSINI, *Prospettiva “alla Escher” e generazione di forme musicali*, in *Matematica e cultura 2003*, a cura di Michele Emmer, Springer Verlag Italia, Milano 2003, pp. 77-94.

⁸² Ivi, p. 77.

Per avvicinarsi a questo obiettivo è necessario dar vita ad una "ecologia sonora", si potrebbe dire una acologia, un'ecologia del suono e dell'ascolto: una ricerca strumentale "in serra", per mettere ogni strumento nelle condizioni "ambientali" ottimali, tali da permettergli di manifestare ulteriormente ciò che esso racchiude in potenza.⁸³

Spingere la tecnica strumentale fino a permettere all'esecutore di raggiungere nuove espressività è particolarmente importante oggi poiché gli ascoltatori si stanno abituando al suono campionato prodotto elettronicamente.

Ponendo l'attenzione sulla percezione, intesa come rielaborazione mentale dell'ascolto,⁸⁴ come ciò che avviene nel *teatro della mente*, è opportuno soffermarsi sull'architettura della composizione e sulle dimensioni di spazio e tempo entro le quali le forme vengono strutturate, trasmesse e percepite. Gli eventi sonori si susseguono in un *tempo lineare* ma il senso del loro dipanarsi non potrebbe essere percepito senza richiami, in una *dimensione temporale ciclica*. Il Madrigale antico o la Ballata, con la loro struttura strofica ritornellata, sono esempi di forme musicali in cui paiono evidenti entrambe le dimensioni temporali. Linearità e ciclicità del tempo in cui avviene la percezione della musica hanno la loro analogia nello snodarsi degli eventi storici. Vale la pena di osservare, *en passant*, il concetto di *tempo verticale*, o *statico*, discusso nell'opera citata *Deep listening* di Pauline Oliveros. Suoni molto lunghi nei quali non è possibile percepire la pulsazione ritmica, danno luogo alla sensazione di atemporalità; i suoni così emessi vengono percepiti massimamente per la loro qualità timbrica. Tornando alla polarità tra *tempo lineare* e *tempo circolare* si osserva che le molteplici forme del discorso musicale riflettono, in maniera diversa, queste due distinte dimensioni del tempo. Il rondò, ad esempio, espresso dagli schemi tradizionale o variato:

⁸³ Ivi, p. 78. Per una riflessione sul concetto di ecologia del suono cfr. PAULINE OLIVEROS, *Quantum listening*, trad. it. di Diana Lola Posani, Timeo, Palermo 2023 e PAULINE OLIVEROS, *Deep listening: la pratica sonora di una compositrice*, trad. it. di Diana Lola Posani, Timeo, Palermo 2023.

⁸⁴ Per un approfondimento sulla psicoacustica: ALBERT S. BERGMAN, *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*, MIT Press, Boston 1999.

ABACADA (...) ABA^ICA^{II}DA^{III} (...)

presenta il ritornello A, che ciclicamente viene riproposto, ed i nuovi materiali B, C, D contrapposti al ritornello. Allo scorrere del *tempo lineare*, categoria che assolve al compito di individuare ed ordinare il succedersi dei nuovi e distinti eventi sonori, si sovrappone lo scorrere del *tempo ciclico* che riporta l'ascoltatore ogni volta al punto di partenza. La ciclicità del tempo, e solo essa, è connaturata invece ai *bassi ostinati* che si ripetono in continuazione come in *moto perpetuo*. Di diversa natura il ripetersi incessante del *canone*, con lo sfasamento delle voci gemelle che lo caratterizza. Esso non si offre ad essere accostato ad una, all'altra o ad entrambe le dimensioni temporali poiché ad ogni ripresa le due voci si alternano nel rappresentare l'una il passato dell'altra. Inoltre il tempo scorre su due binari paralleli ma in verso opposto nel caso del canone cancrizzante. La dimensione temporale che ne deriva appare priva di senso, sconcertante ed al tempo stesso affascinante e divertente.

Parallelamente, nell'opera poetica *Four Quartets* di T. S. Eliot, il cui testo è musicale e concettuale insieme, il chiasmo di apertura e chiusura del secondo quartetto *East Coker* («In my beginning is my end [...]. In my end is my beginning" (Machaut en ma fin est mon commencement)») è un paradosso che riveste un significato profondo.

Anche nell'ambito delle arti figurative per Ambrosini è possibile riscontrare parallelismi, pensando ad esempio al nonsense spaziale di alcune raffigurazioni di Maurits C. Escher. Nel saggio che stiamo seguendo, egli propone gli esempi di *Mani che disegnano* (1948, fig. 3.4) e di *Salire e scendere* (1960, fig. 3.5).

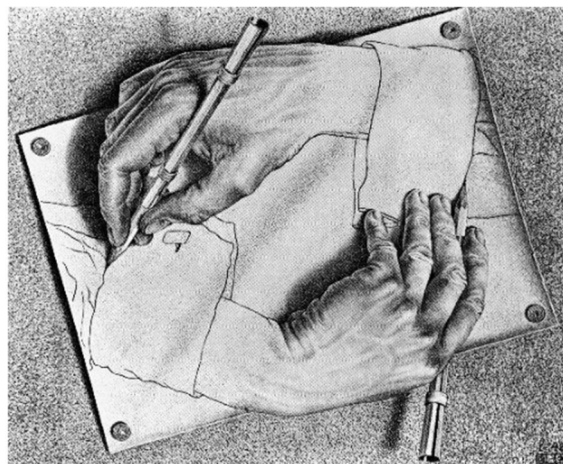


Figura 3.4

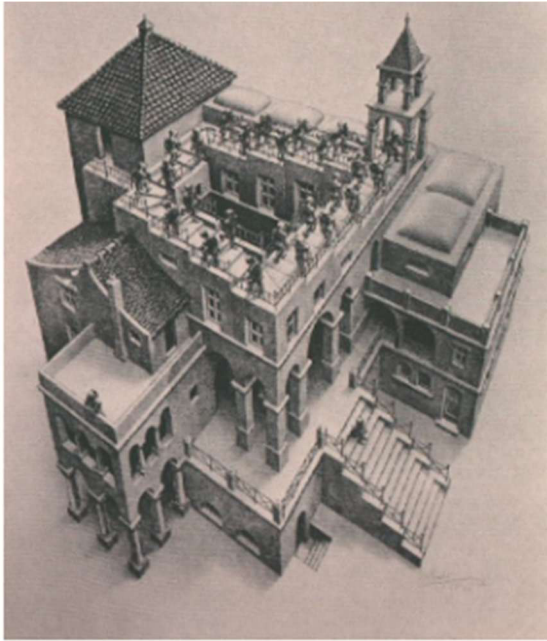
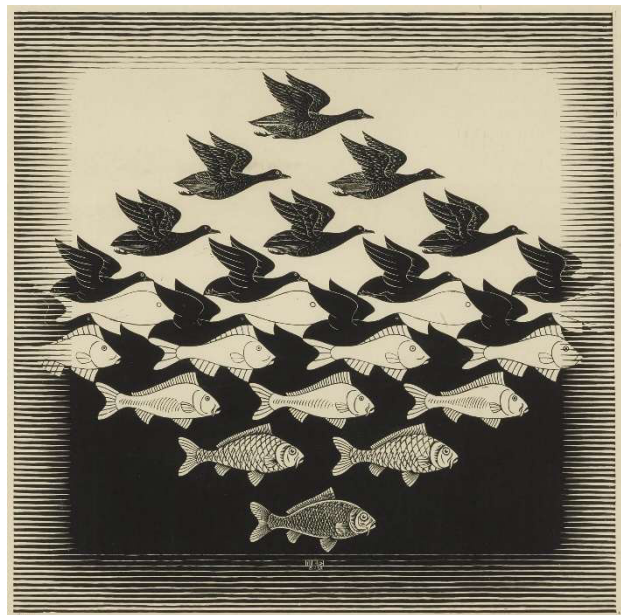


Figura 3.5

Alle quali aggiunge la xilografia *Cielo e acqua* (1938, fig. 3.6), accompagnata da queste considerazioni:

E molte delle sue [di Escher] sequenze – penso a quelle in cui la sagoma di un animale gradualmente ed impercettibilmente si trasforma, attraverso la ripetizione modulare, in quella di un altro – potrebbero configurarsi come versioni visive di processi musicali: "ostinati metamorfici", "canoni mutanti", "cadenze d'inganno"...⁸⁵

Figura 3.6



⁸⁵ CLAUDIO AMBROSINI, *Prospettiva "alla Escher"*, p. 80; il titolo della xilografia è citato erroneamente come *Aria e acqua*.

Infine Ambrosini analizza una sua stessa opera: il *Rondò di forza* per pianoforte, composta nel 1981.⁸⁶ In essa convergono la ciclicità e l'anamorfosi. Inizialmente vengono esposti tutti i numerosi materiali tematici (ABCDEFGHIILMNO) ad una velocità tale da compromettere la loro chiara percezione ma da permettere ugualmente di essere fissati a livello inconscio o preconscious. Successivamente i materiali presentati saranno variati e l'ascoltatore, per averli già sentiti, li riconoscerà e sarà in grado di valutare «[...] il tasso di variazione, di modificazione estetica cui un certo elemento viene sottoposto nel corso del brano».⁸⁷ Tutti i temi sono modificati e non soltanto il tema A. Il risultato è una polifonia virtuale, cioè realizzata nella mente dell'ascoltatore e non sulla partitura (figg. 3.7 e 3.8).

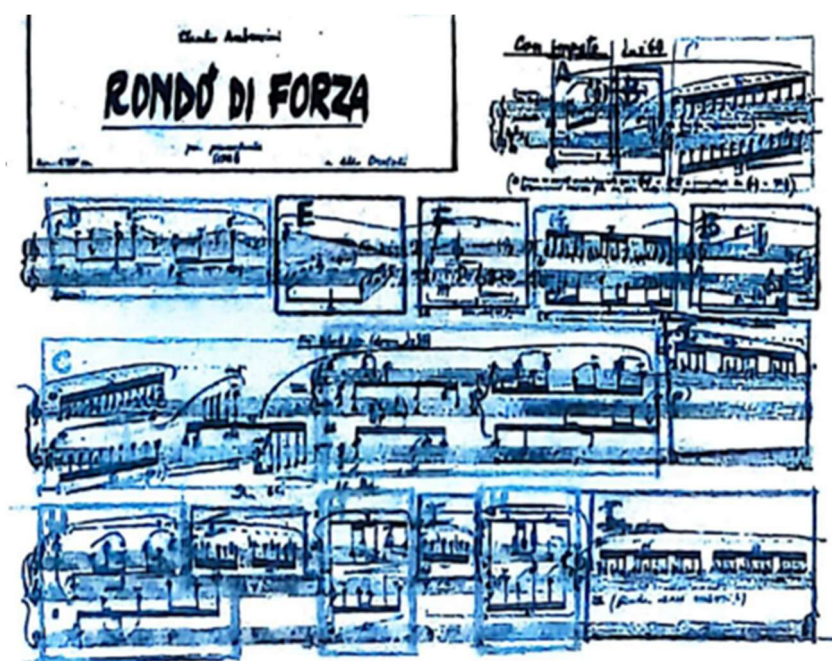


Figura 3.7
Rondò di forza, p. 1.

Immagine
dall'autografo
dell'autore, pubblicata
in CLAUDIO
AMBROSINI,
*Prospettiva "alla
Escher"*.

⁸⁶ La partitura è disponibile solo su richiesta alla casa editrice Ricordi; ascolto, nell'esecuzione al pianoforte di Aldo Orvieto, dal CD *Claudio Ambrosini. The piano species*, Stradivarius, 2011, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=B5wcqTuHHyQ> (ultima visita 26 giugno 2025).

⁸⁷ CLAUDIO AMBROSINI, *Prospettiva "alla Escher"*, p. 82.

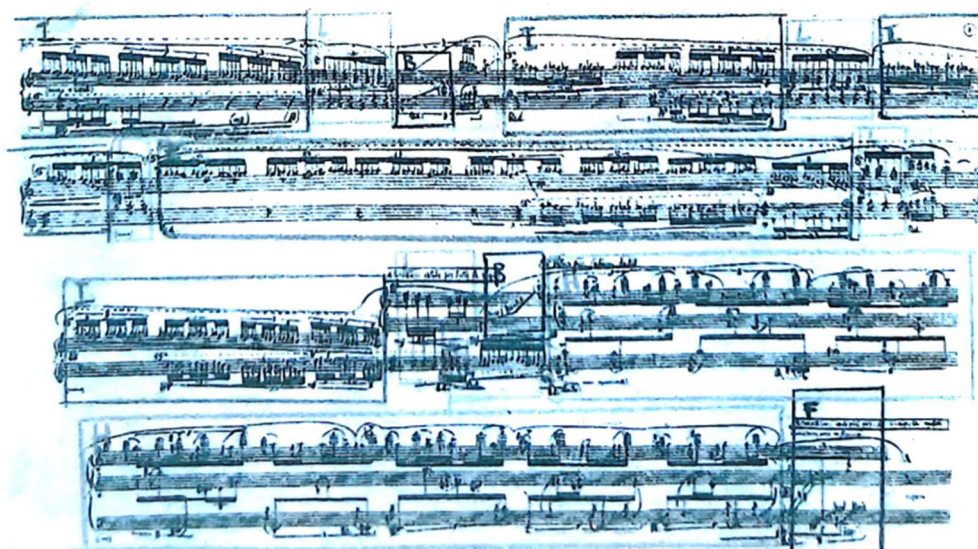


Figura 3.8
Rondò di forza, p. 2.

Immagine dall'autografo dell'autore, pubblicata in
 CLAUDIO AMBROSINI, *Prospettiva "alla Escher"*.

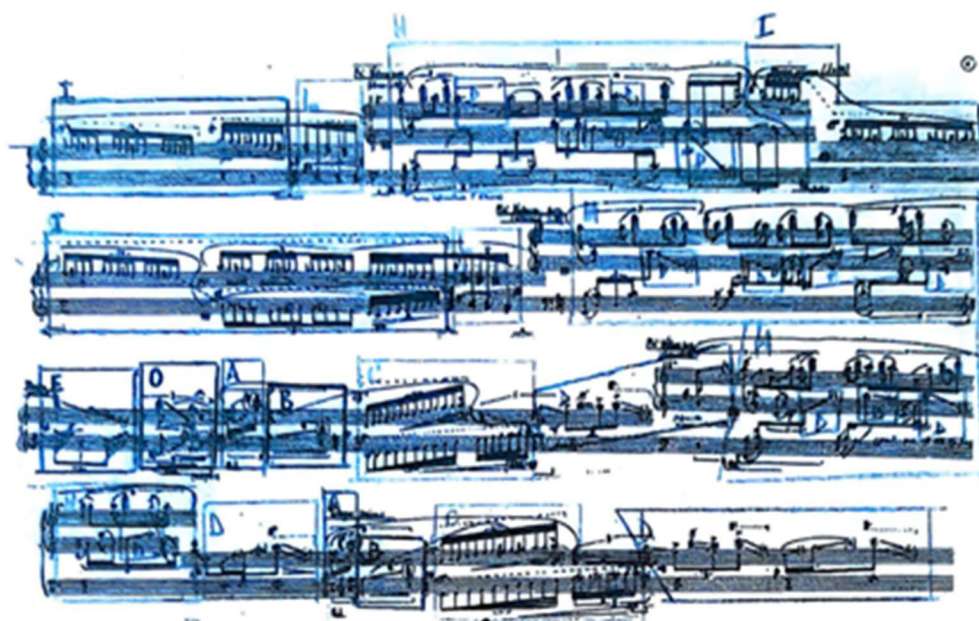


Figura 3.9
Rondò di forza, p. 6.

Immagine dall'autografo dell'autore, pubblicata in
 CLAUDIO AMBROSINI, *Prospettiva "alla Escher"*.

Scrive Ambrosini:

È come se qui il meccanismo formale classico fosse stato fatto scorrere davanti a una parete di specchi deformanti: le concavità e convessità delle superfici specchianti amplificano ora un elemento ora un altro, "mutano" ora un tema ora un altro, di volta in volta "a scapito" dei rimanenti, che finiscono per essere segmentati, fluidificati, assorbiti.⁸⁸

Una riflessione sul concetto di *concavo/convesso*, introdotti in Rondò di forza, viene esplorata nell'omonimo lavoro per pianoforte e gruppo strumentale. *Concavo/convesso* è stato composto nel 1983 ed è frutto di un'approfondita ricerca sul timbro (fig. 3.10).



Figura 3.9

Concavo/convesso, p. 41.

Il tratteggio in basso indica lo smorzamento del suono del pianoforte.

Immagine dall'autografo dell'autore, pubblicata in CLAUDIO AMBROSINI, *Prospettiva "alla Escher"*.

⁸⁸ CLAUDIO AMBROSINI, *Prospettiva "alla Escher"*, p. 83.

Lo spunto per l'elaborazione del progetto nasce dall'osservazione di due quadri di Armando Pizzinato, al quale l'opera è dedicata (fig. 3.10):

le sue tipiche forme, ora rigide ora sinuose, disegnano volumi e ambienti che chi guarda può vedere come concavi o convessi.⁸⁹



Fig. 5. Armando Pizzinato, *Fuga dell'arcobaleno* (1985), tempera e olio su tela, cm 140 x 80 CSAC dell'Università di Venezia



Fig. 6. Armando Pizzinato, *Omaggio a Mazzariol* (1990), tempera e olio su tela, cm 140 x 80 Fondazione Querini Stampalia, Venezia

Figura 3.10
Immagini dei due dipinti di Armando Pizzinato tratta da CLAUDIO AMBROSINI, *Prospettiva "alla Escher"*, p. 84.

Come la percezione spaziale della concavità o convessità di una linea aperta è relativa alla posizione dell'osservatore, così è possibile delineare la stessa ambiguità prospettica nella valutazione di un suono:

l'idea che il suono possa "aggettare" o "sfondare" - essere percepito in primo piano, come rilievo, o rientrare nella dimensione dell'accompagnamento, come fonale - non tanto per merito di un gioco di volumi o di fraseggi, ma timbrico.⁹⁰

Ambrosini prosegue sottolineando come il trattamento della componente

⁸⁹ Ivi, p. 84.

⁹⁰ *Ibidem*.

timbrica possa costituire una terza via, quasi una “terza pratica” compositiva.

Non la dinamica, non l’agogica, non la gerarchia dei temi ma il “colore” dei suoni la loro “materia” e il loro spessore, la consistenza o la fluidità, la loro provenienza dal passato o l’appartenenza al presente più vicino. Un suono ovattato può sembrare provenire da lontano quindi essere “rientrante”, in senso fisico. Ma se viene prodotto inaspettatamente allora emerge a livello percettivo ed è quindi “aggettante”. Concavità e convessità descrivono perciò diversi ambiti percettivi, quello che fa riferimento alla dimensione fisica e quello che concerne la dimensione psicologica. Quindi l'*aura* del suono (e il suo *ascolto*) diventa [...] determinante: quasi una "terza pratica", definizione posta a mo' di sottotitolo al brano, dopo la monteverdiana *seconda pratica*[...]. Una "terza via" in cui convergenze sonore, divergenze, parallelismi, scambi, masse, profili, volumi e altro ancora sono influenzati da una variabile in più: la *prospettiva sonora*, sia fisica che psico-percettiva.⁹¹

Ambrosini ha composto molte altre opere sulla base di queste idee, prima e dopo *Concavo/convesso*. Suggerisce un elenco dei lavori più significativi:

Album di danze, come nuove (1977), per pianoforte e per clavicembalo; *Tantalo sorridente* (1973), *Priapo assiderato* (1992), entrambi per chitarra; *Canzone muta* (1991) per pianoforte e due percussioni: tutti titoli contraddittori, quasi ossimorici... *Trompe-l'oreille* (1981), per vibrafono e flauto, dichiara invece apertamente, con il neologismo, l'idea di un mondo di suoni che inganna l'orecchio (come il corrispettivo pittorico fa con l'occhio). *Capriccio, detto l'Ermafrodita* (1983), per clarinetto basso, propone l'idea spiazzante di uno strumento gravissimo sorprendentemente però capace anche di delicati canti, acuti, microintervallari). *Apocrifo* (1984), per pianoforte verticale con pedale di sordina, si presenta come inverosimilmente, duplicemente contraffatto: dall'autore e sul proprio stile; mentre *Labirinto armonico* (1995) si pone come fantasia strumentale su *Kleines Harmonisches Labyrinth* di J.S. Bach, un breve lavoro in cui Bach stesso suggerisce l'idea di un possibile smarrimento nei meandri dell'armonia.⁹²

⁹¹ CLAUDIO AMBROSINI, *Prospettiva “alla Escher”*, p. 85.

⁹² Ivi, p. 86.

Lo studio di strumenti antichi (in particolare il cromorno) è parte della formazione di Claudio Ambrosini e la sua passione per il liuto lo conferma estimatore. Convinto assertore che la Musica Contemporanea, particolarmente a Venezia, dovesse esplorare le sue radici antiche è sempre stato cultore delle musiche del passato a noi lontano. Nella seconda metà degli anni '60 fu, con altri, promotore dell'istituzione della cattedra di chitarra presso il Conservatorio Benedetto Marcello. La fondazione "di fatto" avvenne nell'anno 1966-67, e dai primi anni '70 venne introdotta ufficialmente nei ruoli organici. Ambrosini studiò chitarra e ad essa dedicò i *Tre studi sulla prospettiva* (1973-74). Successivamente scrisse per lo strumento solista altre composizioni: *Notturmo (Tombeau per Jimi H.)*, del 1975, *Arie e Danze*, del 1976, *Rap*, del 1994, *Ciaccona*, del 1995 e i più recenti *Tre studi en plein air* del 2013.

Da un'intervista realizzata da Errico Pavese,⁹³ chitarrista ed esecutore di Ambrosini, si possono estrarre sia notizie biografiche interessanti per ricostruire il clima culturale-musicale degli anni '70, sia considerazioni rilevanti sulla poetica del compositore.

Maestro, ci può raccontare com'è nato l'interesse per la chitarra, che cosa l'ha spinto ad accostarsi a questo strumento e a quando risale questo incontro?

[...] mi affascina la ricchezza delle sfumature timbriche possibili, sia sul singolo esemplare che nella varietà di strumenti che identifichiamo come "chitarre" (classica, elettrica, elettroacustica, a fondo curvo, a dodici corde ecc.): la chitarra è un universo in sé. [...] Il contatto diretto si lega a un fatto della mia prima adolescenza: la scoperta casuale di un mandolino che mio padre aveva riposto molti anni prima sopra un armadio [...] Il mandolino, però, si muove tendenzialmente in un registro brillante, che non collimava con la mia tendenza naturale per suoni più gravi e un timbro più pastoso, così comprai una chitarra.

⁹³ ERRICO PAVESE, *Intervista a Claudio Ambrosini*, in «Il Fronimo: Rivista di chitarra», 2014, vol. 42, pp. 7-14.

Ambrosini prosegue la conversazione evidenziando il suo interesse generale per i cordofoni, anche "esotici" come il charango, la balalaika, l'ukulele, il banjo, la mandola, inclusa la chitarra elettrica. La curiosità per le musiche del passato in rapporto a quelle del presente, l'interesse per la tradizione musicale europea, per la musica antica ed il liuto in particolare ma anche per le musiche altre. Ricorda come intraprese lo studio della chitarra classica:

Innanzitutto bisogna sapere che, quando ho cominciato, al Conservatorio di Venezia non c'era la cattedra di chitarra. L'unica opportunità era qualche lezione di chitarra a plectro nel retro della bottega aperta da Umberto Grossato - padre naturale di Bruno Maderna -, un piccolo negozio di musica dietro Piazza San Marco. L'insegnante era un simpatico vecchietto che aveva passato la vita a suonare sulle navi da crociera!⁹⁴

Comunque ricorda che iniziò subito, come autodidatta, ad utilizzare la tecnica classica e rapidamente si appropriò del repertorio di cui all'epoca erano reperibili le trascrizioni, dalla Bourrée di Bach ad alcune tra le più note opere per pianoforte con le quali si potesse confrontare.

[...] Poi cominciai a contattare qualche altro giovane aspirante chitarrista veneziano per cercare di far istituire almeno la "mezza-cattedra" in Conservatorio (all'epoca bastavano sei domande di iscrizione). A forza di insistere, la nostra richiesta fu accolta e la classe venne istituita a partire dall'anno scolastico 1966-67 e con Angelo Amato come insegnante.⁹⁵

Divergenze di interessi condussero poi il maestro ad abbandonare lo studio dello strumento al conservatorio:

Ero soprattutto attratto dalla musica rinascimentale e barocca, trascritta dal liuto, che mi sarebbe altrettanto piaciuto studiare, ma al tempo era impensabile. E quindi decisi di continuare, da autodidatta, sulla chitarra.⁹⁶

⁹⁴ Ivi, p. 8.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

Ambrosini, interrogato sull'aspetto della sua poetica legato alla *naturalità strumentale* conferma quanto già espresso in precedenza. Prosegue poi:

Nei miei lavori parto sempre da un'idea, un'intuizione, non da procedure astratte [...] non si tratta mai di qualcosa di astrattamente "imposto" allo strumento; anzi, spesso è lo strumento stesso a darmi lo spunto, magari colpendomi con una certa caratteristica. È un po' come se lavorassimo insieme.

Alcune soluzioni tecniche presenti nelle sue composizioni sembrano evocare un approccio allo strumento riferibile al periodo preclassico, in particolare alla ricerca di fioriture e risonanze tipiche del liuto e della chitarra barocca. È così?

Amo il suono pieno, che si espande perché sostenuto da risonanze naturali, polifonie nascoste, echi, riflessi... Mi piace che tutto lo strumento sia coinvolto: un brano per me deve essere vita, vibrazione, non teoria.

Ma nelle sue composizioni c'è anche molto pensiero!

Hai ragione [...] non si tratta di astrazioni a priori, ma di un percorso che vivo in prima persona e vado scoprendo man mano che procedo nella composizione del brano, come poi farà l'esecutore studiandolo o lo spettatore ascoltandolo.⁹⁷

La parte successiva della conversazione verte sulla duplice dimensione del tempo e sulla prospettiva sonora, in quanto essa non dipende soltanto dalle posizioni relative di esecutore ed ascoltatore ma tiene anche conto degli aspetti percettivi e rielaborativi della mente: il suono si modifica man mano che raggiunge la mente di chi ascolta.

Quindi arrivare a fare ricerca contemporanea chiamando in causa il passato?

Fare avanguardia non vuol dire distruggere il passato. L'importante per me è che si guardi al passato sì con amore ma "prospetticamente", cioè senza nostalgia, che è invece un atteggiamento paralizzante, deresponsabilizzante, mortificante per l'oggi. Quindi i capolavori del passato non devono essere

⁹⁷ Ivi, p. 9.

una meta per un illusorio “ritorno a”, ma un bellissimo punto “a partire da” [...].⁹⁸

I *Tre studi sulla prospettiva: Scherzo (Omaggio a Escher)* del 1974, e le due composizioni del 1973, *Pensiero minore* e *Canzone curva, detta “dell’occhiolino”* rappresentano una mirabile sintesi del pensiero che Ambrosini sviluppò fino a quegli anni. Nell’intervista con Errico Pavese vengono richiamati in maniera comprensibile ed accattivante, attraverso riferimenti alla litografia *Cascata* di M. C. Escher (1961, fig. 3.11).

Scherzo si basa sull’idea di transizione surreale, di scambio graduale tra due stati: il passaggio dall’acqua all’aria sta qui nella mutazione di tecniche e stilemi del passato in corrispondenti prassi aggiornate al presente. [...] L’incipit “rinascimentale” viene fatto cioè scorrere in un alveo sinuoso, che lo porta a subire continue modifiche, e non solo armoniche. Il risultato è una “profondità di campo” percettivo [...] l’ascolto così si fa “vigile”, “prospettico”.

[...] l’acqua, attraverso un gioco prospettico, sembra andare contro la legge di gravità e ritornare al punto di partenza. A sinistra, nell’immagine, nella zona della cascata tutto è coerente: l’acqua cade verso il basso per effetto della gravità.⁹⁹



Figura 3.11

M. C. Escher
Cascata
(1961)

Immagine tratta da
CLAUDIO AMBROSINI,
*Prospettiva “alla
Escher”*, p. 87.

⁹⁸ Ivi, p. 10.

⁹⁹ ERICO PAVESE, *Intervista a Claudio Ambrosini*, p. 11.

La musica tonale, con la forza attrattiva della tonica (la forza di gravità) e le sue cadenze, fa da sfondo alla musica contemporanea, in cui armonie e tecniche complesse producono l'effetto prospettico, percettivo, di illogicità per cui l'acqua pare risalire dove invece ci si aspetta che scenda.

Ambrosini è poi attratto dalla curvatura dello spazio-tempo in presenza di grandi masse quali ad esempio i buchi neri. *Canzone curva, detta "dell'occhiolino"* si ispira a questo fenomeno, in particolare alla curvatura del tempo. La forza attrattiva, che inarca il tempo, è esercitata sia da alcuni armonici isolati che appaiono improvvisamente sia dalla ripresa del tema. I valori ritmici non sono sostanzialmente variati, sono le ornamentazioni che sfocano i piani prospettici alterando la percezione del flusso sonoro. Gli armonici isolati, che danno il sottotitolo "dell'occhiolino" richiamano l'attenzione, sono suoni "aggettanti", in rilievo. La deformazione dello spazio percettivo sonoro (la convessità in questo caso) è ottenuta tramite soli effetti timbrici. Nel terzo studio, *Pensiero minore*, l'artista gioca ancora con l'inganno: accordi minori vengono realizzati con forte intensità, inizialmente nello stile energico del flamenco; accordi maggiori al contrario sono presentati con delicatezza. I contrasti minore/forte e maggiore/piano costituiscono una inversione di prospettiva, un'illusione acustica che esprime con il neologismo "trompe-l'oreille".

3.3 *Tancredi* appresso il *Combattimento*

L'opera fu commissionata ad Ambrosini dai Festival OperaInCanto e Reate Festival in occasione delle celebrazioni monteverdiane del 2017 e dedicata a Fabio Maestri. Fu eseguita per la prima volta nell'ambito dell'Amelia Festival, Amelia, il 12 ottobre 2017; le parti vocali furono affidate ai seguenti cantanti: soprano Silvia Cortese, tenore David Adriani, baritono Roberto Abbondanza, coro Ensemble In Canto, mentre la direzione spettò al dedicatario, Fabio Maestri.

Successivamente l'opera stata riproposta in varie occasioni, tra le quali il 26 e 27 luglio 2019 a Montepulciano (Fondazione Cantiere d'Arte Montepulciano); più recentemente il 14 ottobre 2024 nella Chiesa Grande di San Rocco a Venezia di seguito al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi. Il 14 maggio 2025 è stata eseguita come produzione del conservatorio Arrigo Pedrollo di Vicenza al Teatro Olimpico della stessa città. L'idea di scrivere un "*sequel*" del *Combattimento* di Monteverdi (che si conclude con l'ottava 68 del capitolo XII della *Liberata*) fu dei committenti. Il compositore inizialmente avvertì la grande responsabilità del suo lavoro e fu tentato di rifiutare, ma poi si convinse ed accettò.

A prescindere dal fatto di porsi in relazione così stretta (il *sequel* dovrebbe essere eseguito subito dopo il *Combattimento* monteverdiano) con due grandissimi del passato, Tasso e Monteverdi appunto, si presentò l'ulteriore difficoltà dovuta al problema che nella *Gerusalemme liberata* le ottave successive alla morte di Clorinda sono statiche; questo costrinse il compositore (ed autore) ad operare un'intelligente manipolazione del testo; effettuati opportuni tagli alla poesia tassiana, fu necessario operare scelte timbriche vocali e strumentali che ne rendessero pienamente la drammaticità. Di seguito riporto l'adattamento testuale di Claudio Ambrosini (la numerazione corrisponde ai "quadri" in cui l'opera è suddivisa).¹⁰⁰

¹⁰⁰ Il testo è tratto dalla partitura di Claudio Ambrosini, per gentile concessione dell'editrice Ricordi.

1.

TESTO

Come l'alma gentile uscita ei vede,
rallenta quel vigor ch'avea raccolto;
e l'imperio di sé libero cede
al duol già fatto impetuoso e stolto,
ch'al cor si stringe e, chiusa in breve
sede la vita, empie di morte i sensi e 'l volto.
Morte, sensi, volto...
Già simile a l'estinto il vivo langue
al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue.

2.

TANCREDI

"Io vivo? io spiro ancora? e gli odiosi
rai miro ancor... di questo infausto die?
Ahi! man timida e lenta, or ché non osi?
Passa pur questo petto
ma forse...
stimmi pietà dar morte al mio dolore
Dunque i' vivrò tra memorandi essempli
misero mostro d'infelice amore:
misero mostro...
Vivrò tra i miei tormenti e le mie cure,
mie giuste furie, forsennato, errante;
| paventarò l'ombre solinghe e scure
| che 'l primo error mi reheranno inante.
|
| TESTO
| ... che 'l primo error... inante...
| sempre fuggendo...
|
| TANCREDI
| Temerò me medesimo; e da me stesso
| sempre fuggendo, avrò me sempre appresso.

3.

TESTO

Così parla quel misero.
Ma come giunse, e vide in quel bel seno,
opera di sua man, l'empia ferita,
e quasi un ciel notturno anco sereno
senza splendor la faccia scolorita,
tremò... Poi disse:

4.

TANCREDI

"Oh viso che poi far la morte
dolce, ma raddolcir non puoi mia sorte!
Oh bella destra, soave pegno d'amicizia...
quali or, lasso!, vi trovo? e qual ne vegno?
E voi, leggiadre membra...
| Oh di par con la man luci spietate:
| essa le piaghe fe', voi le mirate.
| TESTO
| Or non son questi
| del suo ferino e scelerato sdegno
| vestigi miserabili e funesti?

TANCREDI

Asciutte le mirate? or corra il sangue mio."

5.

TESTO

Qui tronca le parole, e come il move
suo disperato di morir desio,
squarcia le fasce e le ferite, e piove
da le sue piaghe un rio;
e s'uccide, ma quella doglia acerba,
co 'l trarlo di se stesso, in vita il serba.

6.

Ed ecco in sogno di stellata veste
cinta gli appar la sospirata amica:
bella assai più,
e con dolce atto di pietà le meste
luci par che gli asciughi, e così dica:

7.

CLORINDA

"Mira come son bella e come lieta,
fedel mio caro,

| TANCREDI

| Oh viso... vivo...

CLORINDA

e in me tuo duolo acqueta.
Tale i' son, tua...

TANCREDI

mercé.

CLORINDA

Tu me da i vivi...

TANCREDI

Error...

CLORINDA

Del mortal mondo, per error, mi togliesti.
Tu vivi, vivì!

| Per error, per error".

| TANCREDI

| Per error.

TESTO

Così dicendo, fiammeggiò di zelo
per gli occhi, fuor del mortal uso accensi.

8.

TESTO

Poi nel profondo de' suoi rai si chiuse
e sparve, e novo in lui conforto infuse.
Giunto a la tomba, ove al suo spiro vivo
dolorosa prigionia il Ciel prescrisse,

9.

TESTO

pallido, freddo, muto, e quasi privo
di movimento, al marmo gli occhi affisse.
Al fin, sgorgando un lagrimoso rivo,

proruppe in un languido: "oimè!" E disse:

10.

TANCREDI

"O sasso amato,
che dentro hai le mie fiamme e fuori il pianto,
non di morte sei tu, ma di vivaci
ceneri albergo, ove è riposto Amore;

| e ben sento io da te l'usate faci,

|

| CLORINDA

| Io sento... io da te... io te

TANCREDI

men dolci sì, ma non men calde al core.

| Deh! prendi i miei sospiri,

| faci... non men calde.

|

| CLORINDA

| Calde al core... calde!

CLORINDA

Deh! prendi i miei sospiri, e questi baci...

TANCREDI

Sa ch'empia è sol la mano; e non l'è noia
che, s'amando lei vissi, amando moia.

| CLORINDA

| Deh! prendi i miei sospiri,
so ch'empia è sol la mano

|

| TANCREDI

| Ed amando morirò: felice giorno,
quando che sia; ma più felice molto
se come errando or vado a te d'intorno,
allor sarò dentro al tuo grembo accolto.

|

| CLORINDA

| Qui io beata amando godo.

|

| TANCREDI, CLORINDA

| Deh! prendi i miei sospiri, e questi baci
e dalli tu, poi ch'io non posso.

Fine

Monteverdi, negli anni in cui era al servizio del duca di Mantova, scrisse tre madrigali che sono raccolti nel *Il Terzo libro de' madrigali a cinque voci*: si tratta di *Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure*; *Ma dove, oh lasso me!, dove restaro*; *Io pur verrò là dove sete, e voi*, sulle tre ottave 77, 78 e 79 della *Liberata*. In quelle ottave lo strazio di Tancredi, la sua disperata solitudine, il rimorso e la speranza almeno di poter condurre presso di sé le spoglie dell'amata hanno un enorme potenziale drammatico.

Le ottave messe in musica da Ambrosini, dalla 70 alla 97, sono non solo più numerose rispetto a quelle del "prequel" (il *Combattimento* monteverdiano da eseguire preferibilmente prima) ma, come osservato in precedenza, di carattere maggiormente statico. Lo stesso compositore osserva che

quelle usate da Monteverdi per il suo madrigale sono ottave protese: sono 'azione', che guarda avanti e inarrestabilmente precipita verso il suo esito tragico. Quelle che seguono al *Combattimento* sono invece strofe "retrotese", retrovisive, retrogradanti... sono agnizione, ripensamento, rammarico, disperazione.¹⁰¹

¹⁰¹ Le osservazioni di Ambrosini sono riportate da RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi: il Combattimento di Tancredi e Clorinda e un recentissimo sequel di Ambrosini*, in *Rivisitazioni e innovazioni. La ricezione di Monteverdi nei compositori italiani dalla seconda*

Per ovviare alla staticità del testo letterario Ambrosini, come si è detto, opera dei tagli ma soprattutto, data la sua grande competenza nell'uso del parametro timbrico, ricorre ad un sapiente trattamento vocale e strumentale. Utilizza variamente i registri e gli stili dell'emissione vocale alternando il cantato, il parlato ed il sussurrato. Come il restauro di un affresco presenta parti in cui l'immagine è restituita nella chiarezza della forma e del colore mentre altre sono solo l'accento di ciò che è andato perduto ed altre ancora sono zone in grigi di diverse tonalità, così il cantato nei suoi vari stili e registri, il parlato ed il sussurrato, rivestono la prima ottava tassiana.¹⁰²

1. *Come l'alma gentil uscita ei vede*: bisbigliato (quasi all'orecchio degli spettatori)
uscita ei vede: cantato
2. *rallenta quel vigor ch'avea raccolto*: bisbigliato
3. *e l'imperio di sé*: cantato
libero cede: bisbigliato
4. *al duol*: cantato
già fatto impetuoso e stolto: parlato
al duol [reiterato tre volte]: cantato («quasi un lamento»)
5. *ch'al cor si stringe e, chiusa in breve sede*: parlato
6. *la vita*: cantato
empie di morte i sensi e 'l volto: parlato
mmm morte: parlato («tra sé quasi balbettando») e poi cantato
sss sensi: cantato («dolce luminoso»)
volto [reiterato tre volte]: cantato («dolcissimo», poi «quasi con rabbia», infine «dolcissimo»)
7. *già simile all'estinto il vivo langue*: parlato
8. *al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue*: parlato

Il compositore dona plasticità e spessore semantico al testo riproponendo la dizione teatralmente enfaticizzata di alcune parole chiave come “viso” o “volto” poiché la tragedia dei due giovani cavalieri non avrebbe avuto corso se lui avesse potuto riconoscere lei. Anche la parola “error”, che per bocca di Clorinda scagiona Tancredi, è ripetuta più volte in modo da aumentare la drammaticità della

metà del XX secolo, a cura di Gianmario Borio e Angela Carone, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2022, p. 187. [pp. 161-194]

¹⁰² Ivi, p. 191, dove si trova anche la trascrizione del testo.

situazione. Ambrosini in conclusione inserisce un canto d'amore, offrendo a Tancredi il sogno della sua ricongiunzione con l'amata nel grembo di lei. Mentre il Tasso nelle ottave 91-93 dipinge una Clorinda angelica, che lo attende in Paradiso e gli dichiara il proprio casto amore, il compositore offre la mano, da uomo a uomo, al cavaliere che torna lentamente alla vita.

La strumentazione ed i registri vocali sono gli stessi utilizzati da Monteverdi nel suo *Combattimento*. Con questa scelta Ambrosini, mentre esprime immenso rispetto verso il maestro, opera una scelta in continuità (si tratta di un *sequel*) e al contempo dichiara il proprio amore per gli strumenti antichi. Il compositore aggiunge delle percussioni e modernizza gli strumenti tradizionali grazie ad alcuni accorgimenti. Sempre molto accurato, fornisce indicazioni precise sulla loro preparazione e sulle modalità di esecuzione. Di seguito l'elenco degli strumenti corredato dalle indicazioni del compositore:¹⁰³

Clorinda soprano (e Spring Drum medioacuto) *

Tancredi tenore (e Spring Drum medio) *

Testo baritono (e Spring Drum grave) *

() se l'opera non è in forma di concerto, ma è messa in scena, gli Spring Drums vanno suonati da un secondo percussionista (Vedi sotto: Percussioni)*

Clavicembalo (con il registro "Liuto")

E inoltre: un pezzo di camera d'aria di bicicletta (gomma butile, caucciù) di cm. 10 ca., 2 cucchiaini di plastica (da cucina), una spatola di metallo da imbianchino (larghezza cm. 8-10 ca.), un paio di guanti, di cotone o lana, con le punte delle dita tagliate.

Tiorba

Foglio di carta argentata (tipo da cucina) cm. 15x20 ca.,
2 Shell Wind Chimes (Vedi sotto: Percussioni).

¹⁰³ Ivi, pp. 189-190.

Percussioni (un esecutore, ma se l'opera non è in forma di concerto, è necessario un secondo percussionista per suonare i 3 Spring Drums dei cantanti).

Vibrafono

Arco da contrabbasso

1 Bottiglia di plastica (vanno bene quelle da acqua minerale, da L. 1,5)

3 piatti sospesi (medio, medio-grave, grave)

5 Temple Blocks

4 barattoli di latta: 2 fissati a un sostegno orizzontale e 2 in mano

5 Cow Bells (modello rustico, 'da mucca', e possibilmente gravi)

2 Bamboo Wind Chimes (medi e gravi)

2 Shell Wind Chimes (una dal suono molto chiaro e delicato – tipo vetri o piccoli metalli – e l'altra scuro) (N.B. Vengono suonate dal Tiorbista)

3 Spring Drums (medio-acuto, medio, grave: suonati rispettivamente dal soprano, dal tenore e dal baritono, o tutti dal secondo percussionista)

Soltanto per il Finale 2: una bacinella d'acqua, diametro cm. 50-60, altezza cm. 40 ca., con dentro almeno cm. 30 di acqua. Far entrare la Cow Bell più grave trasversalmente, immergendola poco a poco a partire da una delle curvature più corte.

(quintetto d'archi)

2 Violini

Viola

Violoncello

Violone (nel caso di un'esecuzione con il Contrabbasso, adattare la parte al meglio).

La tiorba è uno strumento molto amato dal compositore veneziano. Ad essa ha dedicato il lavoro *Kapsberger, Secret Pages per tiorba e suoni di Venezia* (2017-2018).¹⁰⁴ Poiché non esiste letteratura per tiorba contemporanea, Ambrosini ha svolto uno studio personale specifico. Il CD che il tiorbista Stefano Maiorana ha dedicato all'esecuzione di quest'opera alterna dieci brani di Kapsberger alle dieci composizioni del maestro, rimarcando lo stretto rapporto tra le due serie.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Giovanni Girolamo Kapsberger (Venezia 1579 circa - Roma 1651), coevo quindi di Monteverdi, è stato un grande compositore e virtuoso della tiorba italiano. Fu soprannominato "il tedesco della tiorba".

¹⁰⁵ Annuncio del concerto di presentazione del CD registrato da Stefano Maiorana, presso Palazzo Grassi a Venezia (13 novembre 2023): <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/kapsberger-secret-pages>

L'opera non contiene citazioni.¹⁰⁶ Solo due note, a distanza di semitono, rivestono l'*oimè* pronunciato da Tancredi nel sesto verso dell'ottava 96 del Tasso. Sono le stesse due note che accompagnano la medesima interiezione di Orfeo alla presa di coscienza della morte di Euridice. Con questa scelta Ambrosini omaggia Monteverdi e stabilisce un collegamento tra le sorti delle due coppie di amanti.

La breve sinfonia introduttiva rievoca gli accadimenti che precedono l'azione scenica e al tempo stesso richiamano la retorica monteverdiana. Il celebre "Motto del cavallo" è realizzato dal cembalo che attacca in modo percussivo e poi dagli archi:

[...] all'attacco del cembalo che, trattato come uno strumento a percussione, esegue una terzina dattilica prima «battendo le corde con le dita», poi battendo le mani «ora sulle corde ora sul ponticello», segue l'attacco caliginoso («come un rombo scuro») degli archi (archetto sulla cordiera), i quali, prima con arcate staccate e poi con tremoli [...] diventa più incalzante.¹⁰⁷

L'attacco si conclude con una linea melodica ascendente, cromatica, spinta verso suoni acuti dei primi violini. Per esprimere lo strazio di Tancredi dopo l'uccisione della donna amata, Ambrosini conclude la sinfonia iniziale affidando agli archi ed alla voce un comune sospiro affannoso che gradualmente si placa. Gli strumentisti ottengono l'effetto di muta desolazione tirando l'arco sul bordo della cassa armonica e lo accompagnano con il loro stesso respiro. Questa introduzione strumentale, esempio molto efficace della maestria di Ambrosini nel trattare il timbro, è seguita dalla prima ottava la quale, come si è visto, è eseguita con diverse modalità di emissione della voce:

¹⁰⁶ Notizia dalla conversazione tra Claudio Ambrosini, Rodolfo Baroncini e Vincenzina Caterina Ottomano di presentazione della rappresentazione di Tancredi appresso il combattimento, tenutasi il 14 ottobre 2024 nella Chiesa Grande di San Rocco a Venezia: https://www.youtube.com/watch?v=hSw8APc_BzM&authuser=0 (ultima visita 26 giugno 2026).

¹⁰⁷ RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana*, p. 190

1. *Come l'anima gentil uscita ei vede*: bisbigliato (quasi all'orecchio degli spettatori)
uscita ei vede: cantato
2. *rallenta quel vigor ch'avea raccolto*: bisbigliato
3. *e l'imperio di sé*: cantato
libero cede: bisbigliato
4. *al duol*: cantato
già fatto impetuoso e stolto: parlato
al duol [reiterato tre volte]: cantato («quasi un lamento»)
5. *ch'al cor si stringe e, chiusa in breve sede*: parlato
6. *la vita*: cantato
empie di morte i sensi e 'l volto: parlato
mmm morte: parlato («tra sé quasi balbettando») e poi cantato
sss sensi: cantato («dolce luminoso»)
volto [reiterato tre volte]: cantato («dolcissimo», poi «quasi con rabbia», infine «dolcissimo»)
7. *già simile all'estinto il vivo langue*: parlato
8. *al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue*: parlato

Le strofe irregolari prima, terza, quarta e sesta si distinguono in quanto caratterizzate da varietà di emissione e da reiterazione di espressioni particolarmente significative (“duol” e “volto”). Si noti l’indicazione “bisbigliato (quasi all’orecchio degli spettatori)” che il maestro pone al primo verso del primo distico. Il *Combattimento* di Monteverdi, infatti, fu eseguito a palazzo Mocenigo, la dimora nobiliare del committente, dove la dimensione ridotta della stanza nella quale avvenne la rappresentazione consentiva la percezione di suoni e voci deboli. Ambrosini sottolinea che Venezia non è solo San Marco, non può essere rappresentata solo attraverso opere che richiedono la spazializzazione del suono.¹⁰⁸

L’opera è suddivisa in quadri, ciascuno aperto da corrispondenti sezioni musicali che ne delineano il significato drammaturgico. Tali quadri non corrispondono sempre alle ottave tassiane; come si è visto il compositore ha ritenuto opportuno operare importanti modificazioni del testo poetico allo scopo di renderlo fruibile come testo semiscenico. Le sezioni musicali rivelano una raffinata ed expertissima orchestrazione, notevole varietà ed equilibrio tra le voci ed i suoni, efficacia nel descrivere le situazioni contrastanti di particolare tensione o di intenso lirismo. L’espressione «Oh viso» del quarto quadro (che fa riferimento

¹⁰⁸ Notizia dalla conversazione tra Claudio Ambrosini, Rodolfo Baroncini e Vincenzina Caterina Ottomano del 14 ottobre 2024: https://www.youtube.com/watch?v=hSw8APc_BzM&authuser=0

alle ottave 81-83), è reiterata attraverso uno sfondo realizzato con un vibrafono, il cui suono è emesso grazie ad un arco, e con microinterventi di tiorba e clavicembalo.

4.

TANCREDI

Oh viso che poi far la morte
dolce, ma raddolcir non puoi mia sorte!
Oh bella destra, soave pegno d'amicizia...
quali or, lasso!, vi trovo? e qual ne vegno?
E voi, leggiadre membra...
Oh di par con la man luci spietate:
essa le piaghe fe', voi le mirate.

TESTO

Or non son questi
del suo ferino e scelerato sdegno
vestigi miserabili e funesti?

TANCREDI

Asciutte le mirate? or corra il sangue mio.

Il significato del lamento è espresso da un cromatismo discendente affidato agli archi. Scelte musicali di pari effetto drammaturgico sono presenti anche in altre parti ma di particolare pregnanza si possono rintracciare nel settimo e soprattutto decimo quadro. Il verso «Deh prend'i miei sospiri e questi caldi caldi baci», reiterato ben tre volte, conclude la tragica vicenda. Clorinda, non potendo più amare che con l'anima, invita Tancredi a vivere l'amore terreno. Il suo ultimo canto è accompagnato dai soli archi in omaggio alla prescrizione monteverdina «Clorinda sola in quattro viole».

3.4 In dialogo con Claudio Ambrosini

In questa parte conclusiva del capitolo intendo esporre alcune riflessioni desunte dall'ascolto del *Tancredi* a partitura aperta e dar voce, preliminarmente e parallelamente, alle considerazioni del Maestro in risposta ad alcuni miei quesiti, che riporto qui di seguito.

Come si inserisce tra i musicisti della «Scuola Veneziana», da Malipiero a Maderna, che hanno restituito alla contemporaneità le opere di Monteverdi?

Fin da adolescente ho sentito un'attrazione spontanea per la musica del Rinascimento e primo barocco, anche se, all'epoca, i materiali a disposizione erano pochissimi. In sostanza si trattava di qualche ascolto radiofonico, perché a casa mia non c'era il giradischi. Avrei anche voluto studiare il liuto (suonavo già delle trascrizioni di anonimi e di Luis Milan, De Viseé, Champion con la chitarra classica), ma – alla metà degli anni '60 – a Venezia non c'era nessuno né che lo suonasse e, tanto meno, che lo insegnasse.

La passione per questo periodo storico si è poi arricchita quando, studente di Lingue e Letterature Straniere all'Università di Ca' Foscari, e poi all'Università Statale di Milano, mi sono laureato in inglese con una tesi sul periodo elisabettiano. A questo punto, alla mia raccolta di trascrizioni, si erano aggiunti Johnson, Robinson, Dowland, Purcell...

Simultaneo con questa passione – tutta “platonica”, perché il liuto è l'unico strumento che non ho mai voluto comprare, temendo un'immersione talmente totalizzante da impedirmi di fare qualsiasi altra cosa – era l'interesse per la contemporaneità e i suoi protagonisti, di cui sentivo parlare in città: Malipiero, Maderna, Nono, soprattutto nell'ambiente artistico da cui proveniva la mia famiglia.

Nei decenni successivi diverse esperienze (tra cui l'aver studiato Strumenti Antichi a fiato – flauto dolce e cromorno – al conservatorio di Venezia), idee e progetti mi hanno portato a entrare in contatto diretto

con quelle musiche. Sia suonando che risalendo alle fonti reperibili alla Biblioteca Marciana perché, tra le materie del corso, c'erano anche delle esercitazioni di trascrizione, dai neumi medievali fino all'Odhecaton.

Per cui la “discendenza”, all'interno della Seconda Scuola Veneziana, deriva da questa somma di fatti, in gran parte spontanei e precedenti al mio incontro con Maderna. Malipiero in realtà non l'ho mai conosciuto di persona e con Maderna non ho mai avuto modo di parlare di trascrizioni o cose simili. Lo seguivo per la sua produzione contemporanea.¹⁰⁹

Per il suo “Combattimento” si è riferito solo alle parti antiche o ha preso visione delle loro trascrizioni novecentesche?

Va premesso che il progetto di comporre il “sequel” del Combattimento non è mio, ma di Fabio Maestri, con cui avevo già collaborato, e con grande soddisfazione, per la direzione della mia *Passione secondo Marco*. Maestri conosceva bene questa mia passione per la musica rinascimentale e per i suoi strumenti.

In ogni caso non ho guardato con particolare attenzione il lavoro di Malipiero perché sarebbe stato inutile: intendevo infatti attribuire il Testo alla voce di baritono, Tancredi a quella di tenore.

Alcune osservazioni sull'opera.¹¹⁰

Ambrosini sceglie per il frontespizio della sua partitura¹¹¹ un assetto grafico che richiama quello del *libro ottavo* di Claudio Monteverdi, in questo modo egli omaggia il grande compositore del passato e la sua epoca:

¹⁰⁹ Per l'elenco delle opere veneziane, stilato dallo stesso compositore, si rimanda all'Appendice 1

¹¹⁰ Registrazione dell'esecuzione del 26 luglio 2019, Festival Cantiere di Montepulciano, ensemble “RNCM Strings and percussion”, direttore Roger Hamilton, regia Matelda Cappelletti. Esecuzione non scenica alla Scuola Grande di San Rocco a Venezia, 14 ottobre 2024:
<https://www.youtube.com/watch?v=1IkZpfBEeNg>

¹¹¹ Per gentile concessione dell'editrice Ricordi.

Claudio Ambrosini

TANCREDI APPRESSO IL COMBATTIMENTO

MADRIGALE DRAMMATICO

PAROLE DEL SIGNOR TORQUATO TASSO

DA ESEGUIRSI DA SOLO O, PREFERIBILMENTE, DOPO IL

Combattimento di Tancredi e Clorinda
DEL SIGNOR CLAUDIO MONTEVERDI

Adattamento testuale e musica del Signor Claudio Ambrosini

MMXVII

L'immagine, in questa sua veste grafica antica, pare emergere dal fondo prospettico in cui la distanza temporale ha collocato il grande madrigalista veneziano e sembra ritornarvi, subito dopo, alla presentazione dell'opera nuova e del suo organico: *madrigale drammatico per soprano, tenore (Tancredi), baritono (Testo), tiorba, clavicembalo, quintetto d'archi e percussione*.

Di madrigale si tratta, e la parola riveste un ruolo essenziale; madrigale drammatico, perciò lirico, intensamente espressivo. Il linguaggio della *Gerusalemme*, ricorda Ambrosini nella sua prefazione, è quello poetico dell'epoca di Monteverdi ma non della nostra. I Testi di quest'opera sono desunti interamente dal poema tassiano, con l'omissione di alcuni versi e di quelle ottave "narrative", meno funzionali all'espressione dello stato d'animo di Tancredi. La scelta del trattamento delle voci è doppiamente finalizzata: da un lato l'alternanza bilanciata di parlato, sussurrato, canto accennato, madrigalistico, lirico, può esprimere meglio il contenuto della poesia tassiana laddove oggi appaia oscuro, dall'altro

evidenzia la distanza tra il piano narrativo e quello musicale, la poesia di allora e la musica di oggi, realizzando l'effetto prospettico che è caposaldo della poetica del compositore ogni qual volta si accosti alla musica antica.

L'opera si apre con la Toccata, 38 battute, le cui prime 6 sono affidate al solo clavicembalo con il registro "Liuto". Il compositore aggiunge la didascalia: *Come una cavalcata che arriva da lontano*, richiamando così il *Motto del cavallo* monteverdiano.

Successivamente, mentre il suono del clavicembalo imita *una cavalcata che si avvicina, minacciosa*, gli archi entrano progressivamente dal registro più acuto a quello più grave *come un rombo scuro, molto lontano, ma progressivamente minaccioso*. Alla battuta 12 la tiorba, preparata, produce un *suono ronzante e distorto*. A distanza ravvicinata si inseriscono i personaggi di Clorinda, Tancredi ed il Testo rappresentati da suoni prodotti rispettivamente da Spring Drum medioacuto, medio e grave.

Toccata batt. 1-6 ©Casa Ricordi, Tutti i diritti riservati

La tiorba, il clavicembalo e gli archi mantengono un ritmo terzinato che si infittisce e si fa sempre *più incalzante e drammatico*. Da bat. 29 a bat. 35 le percussioni si arricchiscono di Cow Bells e Temple Blocks che agiscono *come colpi di spade* e poi *come zoccoli di cavalli e colpi di spade*. Da bat.36 l'indicazione metronomica indica un sensibile rallentamento, la tiorba, non più preparata, abbandona il ritmo terzinato così come il clavicembalo. Gli archi accennano un ritmo puntato per poi realizzare un suono *come un respiro molto affannoso che progressivamente si calma*.

La Toccata richiama l'antefatto, e specificamente il topos della battaglia nell'opera di Monteverdi. È insieme un prologo ed un omaggio. Con questa prima parte Ambrosini presenta l'organico nella specificità del suo trattamento e costituisce l'ambiente sonoro che prelude all'esposizione degli eventi che seguiranno.

Il primo numero, Testo: "Come l'alma gentil", esprime, in 29 battute, lo sgomento di Tancredi constata la morte di Clorinda.

Come l'alma gentile uscita ei vede,
rallenta quel vigor ch'avea raccolto;
e l'imperio di sé libero cede
al duol già fatto impetuoso e stolto,
ch'al cor si stringe e, chiusa in breve
sede la vita, empie di morte i sensi e 'l volto.
Morte, sensi, volto...
Già simile a l'estinto il vivo langue
al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue.



Claudio Ambrosini *Tancredi* appresso il combattimento.

Montepulciano 26-27 luglio 2019, min 2.01.

Video di pubblico dominio.

L'ottava tassiana, la 70 del XII canto, è affidata alla voce del baritono, che alterna bisbigliato, cantato e parlato. L'esposizione dei primi due versi è quasi a voce sola. La tiorba tace, gli archi respirano appena. Il canto inizia con la nota *la*, come l'incipit del Combattimento di Monteverdi. Poi, poche note ribattute, un intervallo di tono discendente ed un recupero di semitono rivestono l'abbandono dell'anima di lei e la presa di coscienza da parte di Tancredi.

Trb. III 00403 20 2 4 II 3 #

Ts. (canta) (poco) 3 (bisb.) (sempre sim., alternando parlato-bisbigliato, sussurrato e cantato) *p* (come una campana) (m)

e l'imperio di sé libero cede al duol già fatto impetuoso e stolto,

Semitono discendente

Testo: "Come l'alma gentil" batt. 1-3 ©Casa Ricordi, Tutti i diritti riservati

La successiva perdita di controllo (*e l'imperio di sé libero cede*) ed il dolore irrazionale che si impossessa di lui (*al duol già fatto impetuoso e stolto*) si riflettono nella parte della tiorba, che assume un nuovo ruolo drammaturgico, mentre gli archi esprimono *quasi un lamento*.

(Rall.) $\text{♩} = 65 \text{ ca.}$ Poco Meno $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$

Testo bisbigliato (quasi all'orecchio degli spettatori) (mai declamatorio) (canta) *pp* *p* (bisb.)

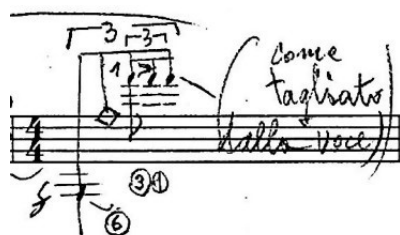
Come l'alma gentile uscita ei vede, u - sci-ta ei ve-de, rallenta quel vigor ch'avea raccolto;

Testo: "Come l'alma gentil" batt. 4-6 ©Casa Ricordi, Tutti i diritti riservati



Claudio Ambrosini *Tancredi Appresso il Combattimento* Montepulciano 26-27 luglio 2019 min 2.40 ("al duol")

L'espressione di dolore è ripetuta tre volte accentuando così lo strazio di Tancredi. La parola stessa *duol* è accompagnata due volte da cluster dall'effetto timbrico che richiamano la morte (*come una campana*); in questa prima esposizione il tritono sol-do# è rafforzato all'ottava ed il suo rivolto, con la stessa valenza drammatica, è arricchito da un fa#. Tale suono, che produce un'ulteriore dissonanza, sostiene ed invita il tritono nel registro più acuto. Il lamento si smorza lentamente con la voce del Testo che scende di semitono e con un *glissando, lento, continuo ed omogeneo*, scende di seconda aumentata e risale al sol con un tritono *quasi un rantolo*. Il quinto e sesto verso dell'ottava esprimono l'effetto del dolore che, facendo fluire il sangue verso il cuore, sede della vita, ne priva le estremità ed il volto. La parola vita, che il compositore vuole esclamata (*vita!*) è espressa da una settima diminuita ascendente fa#-la-do-mib dove il *la* è affidato alla tiorba anche attraverso un suono armonico.



Testo: "Come l'alma gentil" bat. 14 ©Casa Ricordi, Tutti i diritti riservati

La melodia ascendente e la luce dell'armonico invitano Tancredi a tornare in sé, la settima diminuita prelude invece al tragico abbandono delle sue forze. Dapprima la morte sopraggiunge con sgomento, nel silenzio ma poi si manifesta con un fa ribattuto, nero, ossessivo, definitivo, che può solo scivolare verso il mi. Tale suono, accompagnato inizialmente e con forza dal tritono *mi-sib* della tiorba, confluirà poi

in un accordo sgranato di mi minore, seguito da un suono vocale e strumentale *come un brivido*.

The image shows a musical score for two instruments: Trb. (Tromba) and Ts. (Tromba Soprano). The Trb. part is in bass clef, 3/4 time, and features a complex melodic line with various ornaments and dynamics. The Ts. part is in treble clef, 3/4 time, and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The score includes handwritten annotations such as "A tempo (♩ = 60 ca.)", "(tra sé, quasi balbettando)", "(parlato → cantato)", and "pp". The lyrics "Mor - te..." are written below the Ts. part.

Testo: "Come l'alma gentil" batt. 17-19 ©Casa Ricordi, Tutti i diritti riservati

È la parola *volto*, ripetuta da battuta 22 a battuta 26, che si riveste di complessità. Prima pare danzare lievemente tra *re* alto e *re* basso, sostenuta dagli archi e accompagnata dal *la* del clavicembalo; poi slitta sul *mi*♭, riapproda a *re*, scivola su *do*♯ e si ferma, instabile. Successivamente, più veloce, *quasi con rabbia*, la voce espone il tritono ascendente *mi-la*♯, seguito dallo stesso nella parte della tiorba. Infine, con lentezza, *dolcissimo*, il *la*♯ sale a *do*, con un movimento terzinato ritmicamente speculare ritorna per semitoni a *la*, scende di quinta al *re*, risale di quarta eccedente.

La descrizione può rappresentare dapprima il venir meno della sua coscienza che si rifugia in una dimensione onirica, infantile; poi lascia emergere la partecipazione emotiva alla sua sventura, la rabbia per l'accaduto, ed infine la compassione.

Il secondo numero, 94 battute: Tancredi, Testo: "Io vivo?" si riferisce alle ottave 75, 76 e 77 delle quali sono stati riportati i versi maggiormente attinenti alla dimensione psichica dello sfortunato protagonista. Egli vorrebbe darsi la morte ma la mano, sebbene abituata alla violenza, non lo esaudisce, quasi preferisse saperlo tormentato a vita dal rimorso. Il proposito suicida ed il terrore del fantasma della

colpa attribuiscono a Tancredi il volto della fragilità mentale. Ambrosini cita, nella didascalia che accompagna le tre battute introduttive, la glassharmonica:

Handwritten musical score for Tiorba and Tancredi. The Tiorba part features complex fingerings and dynamic markings like 'ff' and 'pp'. A box contains the instruction: "(Tutti) Fischio: Sempre ACUTO, quasi glassharmonica". The Tancredi part is mostly empty staves.

Tancredi, Testo: "Io vivo?" batt. 1-3 ©Casa Ricordi, Tutti i diritti riservati

I suoni cristallini, quasi celestiali, prodotti da tale strumento sono stati, in passato, associati alla follia; un celeberrimo caso è la Scena della pazzia nella Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti. Lucia, divenuta folle per amore, uccide il legittimo marito impostole, con l'inganno, dal fratello. Il rimando ad un'opera scritta due secoli fa (1829) e due secoli dopo il Combattimento di Monteverdi (1624) può rappresentare, oltre ad un omaggio al grande operista, una pietra miliare che segna il passo dai primi decenni del XVII secolo ad oggi.

Tancredi "balbetta" la consapevolezza di essere ancora in vita pronunciando un solo suono, quel *si* offertogli con insistenza (e crudezza) dalla tiorba e supportato dagli archi. La melodia procede accompagnata da fischi acuti, cromatismi, tritoni. La parte della tiorba si infittisce nel momento in cui esprime il suo proposito suicida ed in particolare, tra bat. 54 e bat. 56, dispiegherà cluster di armonici. Nel finale la sola voce canterà "*avrò me sempre appresso.*"

Trb.

T.

Vi - vrò tra i miei tor - menti, forsen - nato, errante e le

Tancredi, Testo: "Io vivo?" batt. 53-56 ©Casa Ricordi, Tutti i diritti riservati

Particolarmente espressivo il sogno di Tancredi in cui Clorinda gli appare per rasserenarlo e perdonarlo. L'ambiente sonoro è caratterizzato da echi di violino, similmente alla discesa di Orfeo nell'Ade.

Nel sesto numero, Testo: "Ed ecco in sogno", il baritono recita i versi in un ambiente sonoro rarefatto, punteggiato dagli armonici del primo violino.

Nel settimo numero, "Oh mira" Clorinda si rivolge a lui con un vocalizzo vibrato e percussivo come se stesse bussando al suo cuore. Il canto di lei, sempre lentamente vibrato come un riverbero, è guidato da una linea orizzontale, che non le consente cedimenti. Ferma, nella sua grazia di anima al cospetto di Dio, perdona. Tancredi accoglie sgomento con rari brevi interventi il suo canto, che non tradisce nostalgia della vita terrena.

Quando poi si accosta alla sepoltura dell'amata, *pallido, freddo, muto* (numero 9) il Testo descrive il suo dolore con un breve recitativo secco; a bat.5 la tiorba esegue il tetracordo minore discendente *la-sol-fa-mi* (*all'antica, con libertà*) accompagnato da un suono percussivo di campana e dal clavicembalo a tasto solo ottavato. L'esclamazione disperata "oimè!", realizzata dal semitono discendente *sib-la* è una citazione dall'*Orfeo* di Monteverdi. A questo proposito ho chiesto al compositore:

Nella conversazione che prelude alla rappresentazione del Combattimento il 14 ottobre 2024 a Venezia, Lei specifica di non aver fatto ricorso a citazioni se non per due note alla distanza di semitono che rivestono la desolazione di Tancredi. Le due stesse note non sono desunte dal Combattimento di Monteverdi ma dall'Orfeo, in corrispondenza dello stesso sgomento del protagonista alla presa di

coscienza della morte di lei. A parte l'evidente analogia delle due vicende, in entrambi i casi è l'uomo che causa, non volendo, la morte dell'amata; ha individuato altri elementi sulla base dei quali si fonda quest'intervento intertestuale?

Non bisogna dimenticare che Monteverdi stesso sperimentò di persona la perdita dell'amata nel 1607, quando la moglie Claudia morì di malattia, e in difficoltà economiche, visto il modo in cui erano trattati dalla corte dei Gonzaga. Non arrivo a fare lo psicanalista dilettante e a ipotizzare un disagio – o perfino un senso di colpa – in Monteverdi per le ristrettezze che la famiglia era costretta a subire. Vero è che pochi mesi dopo, nel *Lamento di Arianna*, il compositore ha l'occasione di indagare il senso della perdita con infinitamente più delle due note discendenti dello 'Ohimè' di Orfeo, alla notizia che Euridice è morta. Incidentalmente si può notare che anche il *Lamento di Arianna*, in apertura, presenta un intervallo di semitono, ma questa volta ascendente – e, quindi, apparentemente meno dolente – della parola 'morire' per poi però precipitare verso il grave, nel tritono *reb-sol*, a preparare la resa psicologica della parola 'morire'.

Tornando all'opera: i versi delle ottave 97, 98 e 99 sono espressi, sia pur con libertà, nel decimo e ultimo numero: Tancredi, Clorinda: "Oh sasso amato". Il protagonista in prossimità della tomba dell'amata dialoga con lei, le dichiara il suo amore fino alla morte e lei risponde. In particolare ai primi quattro versi della 99:

TANCREDI

Ed amando morirò: felice giorno,
quando che sia; ma più felice molto
se come errando or vado a te d'intorno,
allor sarò dentro al tuo grembo accolto.

Clorinda risponde con un frammento del quinto verso della 92:

CLORINDA

Qui io beata amando godo.



Tancredi, Clorinda: "Oh sasso amato" batt. 59-60 © Casa Ricordi, Tutti i diritti riservati

Tancredi, Clorinda: "Oh sasso amato" batt. 61-63 © Casa Ricordi, Tutti i diritti riservati



Claudio Ambrosini *Tancredi Appresso il Combattimento Montepulciano* 26-27 luglio 2019 min 22.47

Chiedo al compositore il motivo di questa scelta:

Nell'ultimo quadro del suo "sequel", affida a Tancredi il verso: «Allor sarò dentro al tuo grembo accolto» seguito dall'espressione di gradimento di Clorinda. L'impatto emotivo del contrasto semantico amore e morte è notevole. E se la diade eros- thanatos esprime i due principi della vita psichica umana, e quindi fa parte della vita terrena, l'amore carnale oltre la morte ha un altro significato. Vorrebbe chiarire la sua scelta?

Tancredi e Clorinda è la storia di un amore impossibile: lui cristiano, lei musulmana, e per di più appartenenti ad armate contrapposte. A ben poco poi era servito il battesimo in punto di morte, con cui Tancredi aveva detto addio all'amata.

Per superare questa impossibilità intrinseca, e per cercare di realizzare il bellissimo verso "cio' che 'l viver non ebbe, abbia la morte" (XII, 99), ho pensato di creare una "illusione ottica", com'è quella che si ha quando nel cielo notturno la prospettiva ci fa sembrare vicine due stelle che nella realtà sono lontane magari anni luce.

I versi "allor sarò nel tuo grembo accolto" e "quivi io beata amando godo" – che, nel poema, appartengono a due ottave diverse – nel momento apicale della partitura sono posti uno di sopra all'altro così da essere simultanei all'ascolto e dare luogo a quell'unione tra i protagonisti che gli eventi avevano reso impossibile.

Un *corto circuito testuale* che produce un "miraggio" e dà vita a un sogno.

I due versi conclusivi:

TANCREDI, CLORINDA
Deh! prendi i miei sospiri, e questi baci
e dalli tu, poi ch'io non posso.

occupano le ultime 21 battute (su 85 complessive). Entrambi cantano il frammento "e questi baci dalli tu" in modo omoritmico esprimendo così il loro affiatamento.

Sulle parole del primo verso l'idea del compositore è quella di creare una “illusione uditiva”, un “trompe-l'oreille” stilistico¹¹²

Se si escludono le prime battute, in cui sono accompagnati dalle percussioni e dagli strumenti antichi che realizzano accordi carichi di tensione (nona maggiore con quinta eccedente e poi settima diminuita) il loro passo procede accanto al vibrafono che ne amplifica i suoni. Intervallati da pause, quasi un hoquetus, i brevi suoni abbandonano l'andamento simultaneo solo verso la fine, in una lenta dissolvenza.

¹¹² “Trompe-l'oreille”: neologismo coniato da Ambrosini nel 1981, per intitolare un brano per flauto e percussioni, per affinità con l'effetto di “trompe-l'oeil” della pittura.

4. I “Combattimenti” al di fuori della Laguna

4.1 Perché la seduzione del “Combattimento”

A partire dai primi due decenni del Novecento fu sempre più evidente l'influenza straordinaria che la musica italiana del Cinquecento ebbe su tutta la musica europea dell'epoca, in particolar modo le opere composte dalla seconda metà del XVI secolo. Inizialmente l'interesse di alcuni studiosi, come ad esempio Oscar Chilesotti, si concentrò su Palestrina ma successivamente, constatato che la musica italiana si stava sviluppando con almeno due o tre decenni di anticipo sul resto d'Europa, la figura su cui si orientarono gli studi fu quella di Claudio Monteverdi. Il compositore che ne prese maggiormente coscienza fu Gian Francesco Malipiero, che trascrisse in notazione moderna tutte le sue opere a stampa, dalla prima edizione di canzonette del 1589 all'ultima edizione postuma del 1650 contenente messe e salmi.¹¹³ Le sue trascrizioni di madrigali furono abbastanza fedeli, diverso il discorso per le opere sceniche quali l'*Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, *L'incoronazione di Poppea*.¹¹⁴ I compositori della generazione dell'Ottanta, tra cui Malipiero, Alfredo Casella, Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, e poco più giovani come Giorgio Federico Ghedini si rendevano conto di

¹¹³ *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, a cura di G. F. Malipiero, Universal Edition, Wien 1926-1942.

¹¹⁴ Si veda anche MARIA CARACI VELA, *Gian Francesco Malipiero editore di musica antica: il caso Monteverdi*, in *Gian Francesco Malipiero e l'antico*, a cura di Maria Caraci Vela e Paula Findlen, LIM, Lucca 2005.

doversi confrontare con il grande compositore veneziano ma la spinta non poteva esimersi da considerazioni nazionalistiche.

[...] Malipiero, pur vedendo in Monteverdi un precursore e un innovatore, quasi un antidoto all'opera pucciniana, si premura di enfatizzarne le abilità di contrappuntista, «armonista» e «sinfonista», comparandole, in un'ottica tipicamente nazionalista, a quelle dei grandi della tradizione classica, romantica e postromantica europea (Beethoven, Chopin e Debussy) [...].¹¹⁵

Profondamente diverse furono le motivazioni che portarono i compositori della seconda metà del XX secolo a volgere la loro attenzione alle opere di Monteverdi. Le avanguardie del secondo dopoguerra avevano posto notevole enfasi sulla gestualità musicale integrandola con il suono e la voce per produrre performance teatrali. Alcuni compositori, come Bussotti e Stockhausen la prescrivevano agli esecutori come parte integrante delle loro partiture. La forte vocazione sperimentale, il trattamento della voce esplorata in ogni sua potenzialità emissiva, la teatralizzazione orientata al potenziamento del messaggio rivolto ad un pubblico anch'esso sempre più coinvolto nell'atto performativo, si rispecchiarono, con la dovuta distanza culturale, nelle opere di Monteverdi più sperimentali e difformi. Va ricordato che la gestualità dell'esecutore era raccomandata in epoca rinascimentale allo scopo di rendere, con la mimica del corpo e del viso, il significato della musica o del canto che spesso accompagnava. Silvestro Ganassi, veneziano, scrisse tre trattati importantissimi sulla tecnica strumentale tra il 1535 ed il 1543: *La Fontegara*, *Regula Rubertina*, *Lettonne seconda*. Il primo riguarda la tecnica del flauto, gli altri due della viola da gamba. Nel «Prologo» della *Regula Rubertina* si legge:

Degno lettor hai da saper come in ogni facultà se gli conviene bellezza e bontà, la bellezza nel sonator si conosce nel tenir il suo stromento con gratia & portamento della mano & motto di persona di tal equalità che induca gli audienti a prestarli silentio, acciò venghino a gustar la bontà, la qual è cibo dell'audito, sì come la bellezza ciba il vedere, e sì la bellezza consiste nel tenir

¹¹⁵ RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana*, p. 166.

lo stromento e con movimenti proportionati, la bontà serà ancor essa conosciuta per lo saper formar le specie over consonantie ne gli suoi termini [...].¹¹⁶

A riprova dell'importanza attribuita alla gestualità, alla forza comunicativa ed espressiva della mimica che accompagna l'esecuzione musicale, è la realizzazione a Venezia nel 1610 del teatro Milani espressamente dedicato a tali performance. Voluta dal suo mecenate Antonio Milani, fu esclusivamente pensato per accogliere l'esecuzione della nuova musica a una o più voci e basso continuo. La disposizione degli esecutori, sul palco come a teatro, permetteva agli ascoltatori di cogliere a pieno il contenuto sonoro e visivo della rappresentazione anche grazie ad un'illuminazione particolarmente curata.¹¹⁷

Per quanto il significato dell'espressività ricercata nel secondo Novecento sia molto più ampio rispetto a ciò che si evince da queste premesse, è possibile delineare almeno un punto di contatto tra la prassi esecutiva rinascimentale e quella del secondo Novecento. Per tornare all'interesse rivolto a Monteverdi va ricordato che i compositori più giovani potevano anche contare sui risultati degli studi musicologici emersi negli anni '60-'70 del secolo scorso che avevano posto in luce la vocazione sperimentale del grande compositore veneziano, l'innovazione del linguaggio funzionale all'espressività, la teatralità connaturata a molte sue opere composte non espressamente per la scena. Tra queste opere, i madrigali rappresentativi del libro ottavo, la più innovativa è il *Combattimento*. I compositori della generazione postbellica, portatori di valori ben diversi rispetto ai loro predecessori, videro in Monteverdi il padre fondatore della musica sperimentale ad alto impatto scenico cui loro stessi, anche se in modo ed in misura diversa, ambivano. Luciano Berio, ad esempio, vedeva nel *Combattimento* un'opera

¹¹⁶ SILVESTRO GANASSI, *Regula Rubertina. Regola che insegna sonar de viola d'arco tastada*, Venezia, per Silvestro Ganassi dal Fontego, 1542, citato da RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana*, p.163.

¹¹⁷ RODOLFO BARONCINI, *Un teatro "fatto per la musica" (Venezia 1610). Il teatro Milani e il contesto musicale lagunare della prima decade del Seicento*, in *Funzioni e dispositivi della musica antica*, Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Marco Di Pasquale, Conservatorio di Musica "Arrigo Pedrollo", Vicenza 2024.

emblematica dell'auspicato teatro musicale italiano, in contrapposizione all'opera pucciniana. Berio e Nono non avevano mostrato interesse per l'Opera italiana; in quanto genere borghese avevano assunto un atteggiamento di totale chiusura nei suoi confronti.¹¹⁸

Dal 1891 al 1951 vennero eseguite diverse trascrizioni del Combattimento, come mostra la tabella.¹¹⁹

	Autore	Edizione	Modalità di intervento
1891	Anonimo	Ms, I-Nc, Arie 676.5	Trascrizione in partitura di un frammento
1897	Luigi Torchi	<i>L'arte musicale in Italia</i> , vol. 6, Ricordi, Milano, pp. 135-195	Trascrizione, partitura col basso continuo dell'autore e la composizione per pianoforte di Luigi Torchi
1919	Alceo Toni	Società anonima Notari, Milano (I Classici della Musica Italiana. Raccolta Nazionale diretta da Gabriele d'Annunzio, 19)	Riduzione per canto e pianoforte
1921	Alceo Toni	Società Anonima Notari per edizioni di musica italiana, Milano (Quaderno 224)	Revisione per orchestra («Partitura integrale in notazione moderna col basso elaborato per pianoforte»)
1926	Gian Francesco Malipiero	Universal, Wien (Madrigali guerrieri, vol. 1)	Trascrizione
1931	Gian Francesco Malipiero	J. and W. Chester, London	Partitura d'orchestra e riduzione per clavicembalo
1947	Gian Francesco Malipiero	Heugel et Cie, Paris	Partition chant et piano
1936	Alceo Toni	Carish, Milano	Revisione per orchestra
1946	Virgilio Mortari	Carish, Milano	Revisione per canto, pianoforte e archi
1949	Giorgio Federico Ghedini	Suvini Zerboni, Milano	Revisione per orchestra
1951	Giorgio Federico Ghedini	Suvini Zerboni, Milano	Riduzione per canto e pianoforte

La prima trascrizione di un frammento, manoscritta e anonima, è conservata nella biblioteca del conservatorio di Napoli. La prima trascrizione completa edita da Ricordi nel 1897 si deve a Luigi Torchi. Particolarmente importanti per comprendere la riscoperta del valore artistico di quest'opera monteverdiana nel

¹¹⁸ Questo argomento sarà approfondito nel successivo paragrafo.

¹¹⁹ Da RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana*, p. 175.

secondo Novecento, sono le edizioni di Giorgio Federico Ghedini risalenti agli anni 1949 e 1951 (Suvini Zerboni). Esse infatti hanno riscosso l'interesse di Luciano Berio, suo allievo: dal 1966 fino agli ultimi giorni della sua vita saranno sempre vivi l'interesse e l'attenzione per il *Combattimento*. A prescindere dall'esperienza di Berio, oggetto del prossimo paragrafo, è opportuno individuare in modo più specifico le ragioni per cui il madrigale monteverdiano è un lavoro fortemente sperimentale¹²⁰. Già l'impronta impressa nella prefazione al *libro VIII* dall'autore «*canto di genere non più visto né udito*» lo definisce in quanto tale: non è un'opera coeva poiché quest'ultima ha sviluppo interlocutorio, generalmente tema pastorale, lieto fine. Il *Combattimento* fa un uso limitato di dialoghi, la narrazione riguarda un episodio guerresco vissuto da due protagonisti umani, né personaggi mitologici né dei; il finale è tragico. Non è un balletto scenico in quanto quest'ultimo è di ambientazione pastorale, non è un torneo, non è un abbattimento, danza armata alla quale partecipavano nobili e maestri d'armi allo scopo di esibire le tecniche del combattimento, è un madrigale rappresentativo ma si discosta dagli altri poiché mette in scena esplicitamente l'azione. È sperimentale in quanto trasforma, con scarse modifiche, un testo eroico narrativo in un testo drammatico. La società nobiliare veneziana dell'epoca, alla quale apparteneva il committente Mocenigo, chiedeva sempre più insistentemente opere teatrali e la *Liberata*, pubblicata neanche un decennio dalla conclusione della battaglia di Lepanto con il titolo *Goffredo*, era molto conosciuta. Per questo il testo del Tasso doveva essere rispettato quanto più possibile. L'opera di Monteverdi è polisemica, la sua struttura si compone di tre diversi strati: la comunicazione letteraria, quella gestuale e la musicale. L'intrecciarsi dei tre piani espressivi, la modalità con cui avviene, saranno oggetto di interesse da parte delle avanguardie del secondo Novecento. Il piano della comunicazione letteraria è quello sul quale si muove il Testo alla cui

¹²⁰ Considerazioni riferibili al seminario online del 25 giugno 2024 tenuto da RODOLFO BARONCINI, *Conversazioni monteverdiane, squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi* <https://www.youtube.com/watch?v=XO3OugeO8CM> (ultima visita 26 giugno 2026).

voce di tenore è affidata la narrazione degli eventi in uno stile recitativo asciutto che ne consente la chiara comprensione. Solo nell'ottava della "Notte" si potrà concedere fioriture. I momenti dialogici, solo quattro interlocuzioni in sedici ottave, sono affidati ai protagonisti Clorinda e Tancredi rispettivamente voce di soprano e di tenore. La comunicazione gestuale, che avviene sul secondo piano narrativo, è trasmessa da Tancredi e Clorinda che muovendosi sulla scena accompagnano l'orazione del Testa. Le loro movenze dovevano essere di particolare efficacia poiché la pantomima era coltivata ed apprezzata in ambito veneziano. Lo stupore dovuto alla sovrapposizione dei due diversi piani semantici fu senz'altro amplificato dalla musica. All'epoca il commento sonoro che accompagnava i combattimenti era di modesto valore musicale e veniva realizzato con strumenti militari. Monteverdi affida invece la narrazione dei momenti più drammatici agli strumenti considerati maggiormente espressivi, quattro viole. Egli affida agli archi il diminuendo, il pizzicato ed il tremolo, la rapida ribattuta di semicrome che corrisponde allo stile concitato. La partitura che raccoglie i tre livelli espressivi è realizzata in modo assolutamente unitario. Il grande successo che riscosse indusse Mocenigo a commissionare un'altra opera semiscenica su testo del Tasso, *Armida*, la cui partitura è andata perduta.

4.2 Il “*Combattimento*” di Luciano Berio

4.2.1 Lineamenti biografici e opere

Luciano Berio è nato ad Oneglia, in Liguria, il 24 ottobre del 1925: il padre Ernesto ed il nonno Adolfo, entrambi compositori, si occupano della sua prima

formazione musicale.¹²¹ Dal 1945 studia a Milano, presso il Conservatorio «Giuseppe Verdi» composizione, con Giulio Cesare Paribeni e Giorgio Federico Ghedini, e direzione d'orchestra con Carlo Maria Giulini e Antonino Votto. Nel 1952 segue i corsi di Luigi Dallapiccola a Tanglewood, negli Stati Uniti. Le opere composte in quegli anni sono: *Cinque Variazioni* (1952-53), *Chamber Music* (1953), *Nones* (1954), *Serenata* (1957). Berio, esponente dell'avanguardia musicale postbellica, si distingue già per la sua importante personalità artistica.

Nel 1954 inizia a frequentare i Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt. In quello stesso anno, costituisce, con Bruno Maderna, lo Studio di Fonologia Musicale presso la RAI di Milano. È in questa sede, primo studio di musica elettronica italiano, che sperimenta la relazione tra suoni prodotti da strumenti tradizionali e suoni prodotti elettronicamente (*Momenti*, 1957; *Différences*, 1958-59) ed esplora con originalità il rapporto suono-parola (*Thema. Omaggio a Joyce*, 1958; *Visage*, 1961). Successivamente l'oggetto di studio si focalizzerà su combinazioni timbriche nuove e complesse (*Tempi concertati* per 4 solisti e 4 orchestre, 1959; *Sincronie* per quartetto d'archi, 1964) e sulle potenzialità espressive della voce femminile. Il sodalizio artistico con Cathy Berberian darà luogo alle opere: *Epifanie* (1959-60, poi confluito in *Epiphanies* del 1991-92), *Circles* (1960) e *Sequenza III* per voce (1965) che riflettono la concezione drammaturgica implicita nei suoi primi lavori composti per il teatro: *Allez-Hop* (1952/1959, da Calvino), *Passaggio* (1962) e *Laborintus II* (1965), entrambi su testo di Sanguineti. Lo studio delle potenzialità timbriche peculiari di ogni strumento si riflette nelle 14 *Sequenze* per strumenti solisti, la prima per flauto composta nel 1958, l'ultima per violoncello nel 2002. Elaborazioni per ensemble strumentali di tali Sequenze, i *Chemins* evidenziano la vocazione sperimentale e la sua fervida attività rielaborativa. Il compositore sperimenta nuove disposizioni spaziali e formazioni strumentali in *Eindrücke* (1973/74), in *Bewegung* (1971/83), *Formazioni* (1985-87), *Continuo* (1989-91), *Ekphrasis* (*Continuo II*, 1996). Il

¹²¹ Cfr: ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Luciano Berio*, biografia online in Centro studi Luciano Berio <https://www.lucianoberio.org/biografia/>

rapporto tra solista e orchestra è oggetto di studio in opere quali *Concerto* per due pianoforti (1973); “*Points on the curve to find...*” per pianoforte e orchestra da camera (1974), confluito in *Concerto II (Echoing curves)* per pianoforte e due gruppi strumentali (1988-89); *Voci (Folk songs II)* per viola e due gruppi strumentali (1984), *Alternatim* per clarinetto, viola e orchestra (1994). Berio compone per quartetto d’archi (*Quartetto*, 1956; *Sincronie*, 1964; *Notturmo*, 1993; *Glosse*, 1997) e per pianoforte indagando ed estendendo le sue potenzialità sonore ed espressive. Punto culminante di questa ricerca è la *Sonata* (2001). Molte composizioni di Luciano Berio si collegano a testi letterari o ai saperi quali l’antropologia o l’architettura ciò mostra grande interesse per il pensiero umano espresso nell’arte o negli studi di settore. Ha rivisitato repertori di tradizione orale (*Folk songs*, 1964; *Questo vuol dire che...*, 1968; *Cries of London*, 1974-76; *Voci*, 1984) ed i classici della grande musica occidentale: Monteverdi (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*), Bach (*Contrapunctus XIX*), Boccherini (*Ritirata notturna di Madrid*), Mozart (*Vor, während, nach Zaide*), Schubert (*Rendering*), Brahms (Op. 120 N. 1), Mahler (i due cicli di *Frühe Lieder*), Puccini (il Finale di *Turandot*), e altri ancora.

Il teatro musicale rappresenta un ambito di ricerca centrale per il compositore, i cui lavori esprimono pienamente la sua poetica. La sua opera in più atti, della quale ha curato anche i testi, è *Opera* (1969-70/1977). Seguono *La vera storia* (1977-79) su testo di Calvino; *Un re in ascolto* (1979-83) su testi di Calvino, Gotter, Auden e Berio; *Outis* (1992-96) su testi di Dario Del Corno; e *Cronaca del Luogo* (1997-99) su testo di Talia Pecker Berio. Va ricordato *A-ronne* (1974-75), documentario radiofonico per 5 attori (elaborato nel 1975 per 8 voci) su testo di Edoardo Sanguineti, opera con cui il compositore conclude le sperimentazioni radiofoniche condotte a partire dagli anni ‘50.

Berio è stato direttore d’orchestra, promotore della musica contemporanea, docente presso prestigiose istituzioni in Europa e negli USA (Darmstadt, Dartington, Tanglewood, Mills College, Juilliard School, Harvard University). È

stato inoltre insignito di numerosi premi internazionali tra cui Leone d'Oro alla carriera dalla Biennale di Venezia; ha conseguito quattro lauree Honoris Causa (City University di Londra e Università di Siena, Torino e Bologna), dal 2000 è stato Presidente dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma. È morto a Roma il 27 maggio 2003.

4.2.2 Il “*Combattimento*”

Nel 1966 Luciano Berio pubblica un'edizione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* particolarmente accurata¹²²; la sua stesura denota non solo lo studio filologico svolto per compierla ma anche l'assoluto rispetto per la partitura monteverdiana. Il compositore dedica l'opera a Nino Pirotta, autorevole musicologo e storico della musica, i cui studi sulla musica antica e Monteverdi in particolare, sono di fondamentale rilevanza. Anche grazie a questi risultati l'approccio di Berio al grande compositore veneziano e agli antichi in generale è scientifico e storicamente informato. La trascrizione è fedele all'originale a stampa (edizione Vincenti 1638): fa eccezione un piccolo particolare riguardo alla strumentazione: Berio predispone tre viole in chiave di contralto e un violoncello in luogo delle quattro viole da braccio indicate da Monteverdi. La scelta, sicuramente dovuta a ipercorrettismo, dipende dal fatto che fino agli anni '70 le conoscenze organologiche erano limitate, non si sapeva che “viola da braccio” significa strumento della famiglia dei violini. La realizzazione del continuo è coerente con la prassi esecutiva del periodo, altro aspetto che denota lo studio dei trattati antichi effettuato dal compositore. Inoltre, «seguendo le indicazioni monteverdiane, è realizzata, su un pentagramma sovrapposto a quella della parte originale e in uno stile appropriato, una versione diminuita dell'ottava mediativa

¹²² CLAUDIO MONTEVERDI, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, arrangiato e rielaborato da Luciano Berio, Universal Edition, Wien 1966.

della Notte».¹²³ Anche questo dettaglio conferma quanto già espresso in quanto la prassi diminutiva italiana del Cinquecento e del Seicento era esposta esaurientemente nei trattati di Della Casa o Bassani.

Il *Combattimento* venne eseguito per la prima volta il 9 gennaio 1967 a New York presso la Juilliard Concert Hall; Berio scelse di abbinarlo alla sua composizione *Passaggio*, anch'essa in prima esecuzione, per sottolineare l'affinità tra i due. Entrambi lavori di forte impronta sperimentale in cui la gestualità riveste un importante ruolo drammaturgico, entrambi di genere non operistico. Con questo dittico Berio intendeva anche trasmettere le sue idee riguardo ad una forma nuova di teatro musicale. Il concerto venne replicato nei giorni successivi a Cambridge (Boston), presso il Loeb Drama Center dell'Università di Harvard, sponsor dell'evento.

Da parte del compositore c'era anche una marcata intenzionalità politica: sono gli anni in cui l'America è impegnata nella guerra del Vietnam ed in molte università sono attivi focolai di protesta. La storia tragica e assurda di due cavalieri del passato che sacrificano la vita e il loro amore ai valori che li hanno condotti in guerra è una rappresentazione quanto mai efficace del presente. Curò l'allestimento scenico Ian Strasfogel, collaboratore stretto di Berio, che scelse di collocare Tancredi e Clorinda su un ring, privi di armatura e disarmati (come si vede dalle figure 1 e 2¹²⁴), in abiti ordinari; lei, mussulmana, a capo coperto. Il Testo fu posizionato fuori dal ring, su un podio alla sinistra del palcoscenico. La vicenda della *Liberata* fu precedentemente illustrata al pubblico americano in un prologo.

La scena era supportata dalla proiezione di alcune immagini, concernenti scene di combattimento di ogni epoca (tra cui un mosaico di epoca ellenistica raffigurante la Battaglia di Issa) e scene della guerra in Vietnam rielaborate

¹²³ RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana*, p. 176.

¹²⁴ Ivi, p.178.

dagli studenti del Carpenter Center for Visual Arts dell'Università di Harvard.¹²⁵

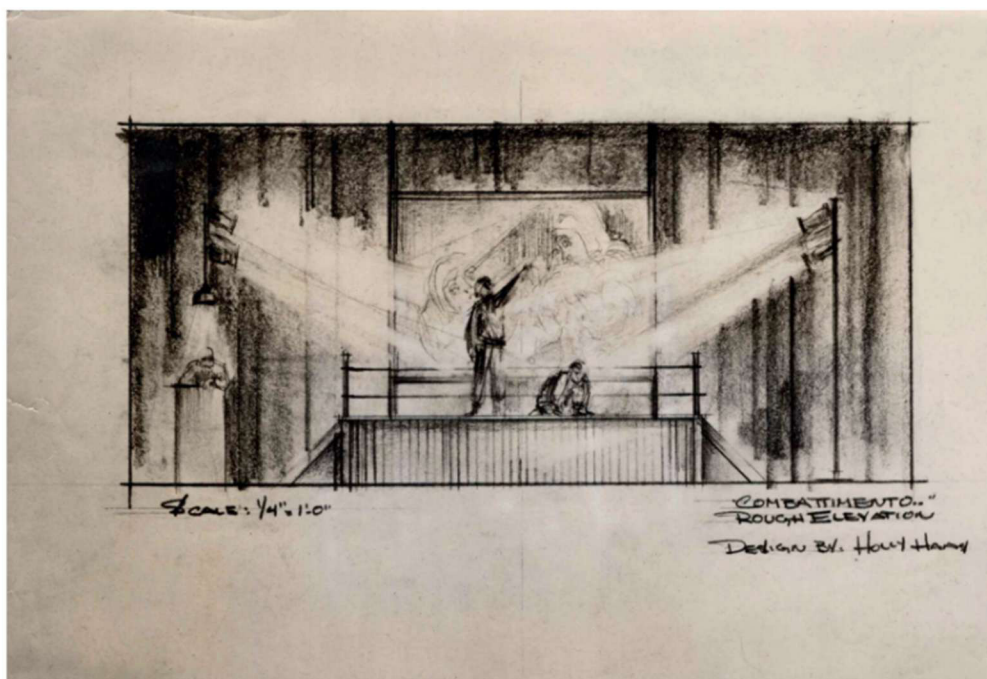


Figura 2. Holly Haas, schizzo preparatorio della scena del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, realizzato da Berio e Strassfogel in prima esecuzione il 9 gennaio 1967 presso la Juilliard Concert Hall di New York. Archivio privato di Ian Strassfogel. Per gentile concessione.

Figura 4.1 - RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana*, p. 178.

Questo allestimento, la cui regia neutra è curata da Vogel, fornisce un esempio di attualizzazione di un'opera del passato. La modernizzazione può riguardare sia la scenografia che la musica, Berio rimase fedele, come già detto, alla partitura monteverdiana. La rappresentazione, diretta dal compositore stesso, riscosse molto successo; solo la scenografia ricevette qualche critica. L'opera *Passaggio*, abbinata al *Combattimento*, è una delle prime composizioni di Luciano Berio atte, per il valore attribuito alla gestualità, a rappresentare il teatro musicale italiano. I testi su cui si articola sono rielaborazioni di Edoardo Sanguinetti da Lucrezio, Jean Genet, Franz Kafka e Rosa Luxemburg. L'intenzione di presentare il *Combattimento* come opera emblematica di nuovo teatro musicale italiano e di identificare in

¹²⁵ *Ibidem*.

Monteverdi il padre fondatore, Berio ed il suo sceneggiatore Strasfogel così si esprimono nel programma di sala della rappresentazione:

This is not going to be an evening opera. Neither is it a chance association of old and new, to be savored as contrasting culinary experience. The double bill represents for us an indissoluble unit, designed to present to American audiences an alternate approach to music-drama in the theater. This approach has a tradition, even if it is embodied in only a few works, among which is “Il Combattimento di Tancredi e Clorinda” by Claudio Monteverdi [...].¹²⁶

Il *Combattimento* sarà associato ad altre opere di fondamentale importanza per comprendere la poetica di Berio, come *Sequenza III* (1965), *Gesti per alto recorder* (1966) e *Laborintus II* (1965); Quest’ultimo lavoro, su collage di frammenti di vari autori assemblati da Sanguineti, ha in comune con il *Combattimento* la struttura polisemica dei vari livelli espressivi.

Nell’ottobre del 1967, alle Berliner Festwochen, in una produzione dell’Accademia Filarmonica Romana, il *Combattimento* è abbinato all’*Histoire du soldat* di Stravinskij. Berio nel programma di sala precedentemente menzionato scriveva:

With rigorous economy of means proposes a dramaturgy that will not find its fulfillment until three centuries later in certain aspects of Brecht’s epic theater (truly, the narrator of Il Combattimento is helping the public to scrutinize and interpret facts as they happen), in Stravinsky’s L’Histoire du Soldat, in the representational experiments of the Twenties at the Donaueschingen and Baden Baden Festivals (Milhaud, Hindemith, Weill, etc.), and in the more recent developments of musical theater as distinct from opera, in the works of Pousseur, Kagel, Bussotti and Berio.¹²⁷

Fino al 1973 rimarrà in voga la struttura formale del dittico *Combattimento-Composizione beriana* (o di altro contemporaneo estimatore di Monteverdi). L’evento di maggior rilievo fu la rappresentazione, il 20 febbraio 1973 alla Scala,

¹²⁶ Citato in RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana*, p. 179; cfr. anche la testimonianza di Ian Strasfogel nel sito del Centro Studi Luciano Berio (www.lucianoberio.org).

¹²⁷ RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana*, p.180.

del *Combattimento* abbinato a *Laborintus II* la cui messa in scena fu realizzata dallo stesso Edoardo Sanguineti.

4.3 Cenni alle modernizzazioni di Domenico Guaccero ed Egisto Macchi

Grazie alle sperimentazioni condotte da Berio di cui si è parlato, il *Combattimento* divenne oggetto di notevole interesse da parte di altri compositori della sua generazione ed esponenti della Nuova Musica. In particolare Domenico Guaccero ed Egisto Macchi.

Domenico Guaccero nasce a Palo del Colle (Bari) l'11 aprile 1927¹²⁸. Diplomato in pianoforte nel 1948, consegue l'anno successivo la laurea in Lettere presso l'Università di Bari. Nel 1950 si trasferisce a Roma dove studia composizione, presso il Conservatorio di Santa Cecilia, con Goffredo Petrassi. Il Maestro, ricusando un insegnamento prettamente accademico, mira al pieno sviluppo della personalità artistica dei suoi allievi; la dodecafonia viene proposta principalmente a fini espressivi e mai come mera tecnica compositiva. Successivamente seguirà i Ferienkurse di Darmstadt nel 1957 e nel 1959.

Nel 1958 conosce Egisto Macchi con cui collaborerà alla diffusione della Nuova Musica ed al quale rimarrà legato da profonda amicizia. Nel 1959 Antonio Titone propone a Guaccero, Macchi, al compositore Franco Evangelisti ed al direttore d'orchestra Daniele Paris, il progetto delle Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo. La scelta della città, che occupa una posizione periferica rispetto alla capitale, avrebbe consentito di attuare scelte artistiche libere dai vincoli imposti dai canali istituzionali. Inaugurata la prima delle sei Settimane nel 1960, l'evento si concluderà nel 1968 ed anche i giovani compositori emergenti poterono proporre le loro opere.

¹²⁸ *Domenico Guaccero*, numero monografico a cura di Stefania Gianni, «Archivio: Musiche del XX secolo», 1995.

Nel 1960 Guaccero, Macchi, Evangelisti, Paris, Mauro Bortolotti Antonio De Blasio e Mario Bertoncini, fondano a Roma l'Associazione Nuova Consonanza i cui festival hanno l'obiettivo di divulgare la musica contemporanea. Nello stesso anno Guaccero inizia la sua carriera di didatta presso vari conservatori, tra cui Santa Cecilia a Roma. Il sodalizio tra Guaccero, Macchi ed Evangelisti sarà foriero di ulteriori importanti iniziative musicali tra cui, nel 1964, la fondazione del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. L'affiliazione tra questi compositori non sta nello stile delle loro opere, dal quale emergono chiaramente le diverse personalità artistiche ma nell'interesse per la sperimentazione, nella condivisione di un progetto di ampia divulgazione della musica contemporanea e di contestazione verso il monopolio dei canali di diffusione, nell'impegno politico (Guaccero fu esponente di primo piano nel Sindacato Musicisti Italiani). Nel 1965 egli costituisce, insieme a Macchi, la Compagnia del Teatro musicale di Roma e successivamente, nel 1978, organizza e dirige il gruppo di teatro musicale e di improvvisazione «Intermedia». Lo strumento-voce sarà oggetto di ricerca tramite seminari, corsi, concerti e sarà esplorato in tutte le sue modalità espressive. Il compositore muore a Roma il 24 aprile 1984.

Nel 1966 tenne una conferenza all'Università "La Sapienza" che è indicativa del suo particolare interesse per Monteverdi, ben delineato nel recente saggio di Angela Carone.¹²⁹ Nel 1980 comporrà i *5 Canti da Tasso*, per soprano e pianoforte. Il testo è tratto da *La Gerusalemme liberata*, canti I, III, XII. La prima esecuzione si ebbe a Roma, al teatro Araldo, il 1° aprile 1980.¹³⁰ I versi del Tasso furono giustapposti da Ezio Alovisei in modo da rappresentare il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* preceduto da un "antefatto" al madrigale di Monteverdi. Dal

¹²⁹ ANGELA CARONE, *Dalla teoria alla pratica. Claudio Monteverdi secondo Domenico Guaccero*, in Borio, G., Carone, A. (ed.), *Rivisitazioni e innovazioni. La ricezione di Monteverdi nei compositori italiani dalla seconda metà del XX secolo*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2022, pp. 141-160.

¹³⁰ *Domenico Guaccero*, p. 82.

programma di sala (senza firma) della prima esecuzione assoluta,¹³¹ si evince che la motivazione dell'antefatto al *Combattimento* sta nella convinzione dell'autore che le vicende narrate nel *Combattimento* non siano parte dell'orizzonte culturale dei suoi contemporanei.

Dopo questo lavoro furono svariate le riletture modernizzanti del madrigale monteverdiano. Le modificazioni della strumentazione, degli effetti timbrici, del testo poetico, della messa in scena diedero luogo a produzioni non sempre gradite alla critica, principalmente per le scelte scenografiche e/o di regia. Saranno invece apprezzate le soluzioni registiche di Egisto Macchi:

[...] le soluzioni registiche operate da Macchi costituiscono un punto di riferimento non differibile per un approccio efficace e sensato al problema: senza stravolgere la scena originaria, attraverso mirati interventi luminotecnici capaci di produrre momenti di accelerazione e sospensione drammatica, Macchi crea un ulteriore piano espressivo attualizzante.¹³²

Egisto Macchi nasce a Grosseto il 4 agosto 1928;¹³³ cresce a Roma, la sua formazione culturale è ad ampio spettro, studia pianoforte, violino, canto, composizione (con Roman Vlad e Hermann Scherchen). Frequenta per quattro anni la facoltà di medicina a Roma, studia psicoacustica, fisica, si iscrive a Lettere prima a Roma poi a Palermo dove si trasferisce con la sua prima moglie per lavorare al consolato del Brasile. Si laureerà nel 1955.

Rientra a Roma nel 1957, fonda con Guaccero, Evangelisti e Titone la rivista «Ordini» a cui seguirà la nascita dell'associazione Nuova Consonanza per la divulgazione dell'avanguardia musicale italiana. Nel 1964 scrive *Morte all'orecchio di Van Gogh*, brano per voce recitante, clavicembalo, nastro magnetico e orchestra da camera, ispirato agli scritti di Antonin Artaud. In questo stesso anno si separa dalla prima moglie con la quale ha avuto due figli. Dal 1973 scriverà le

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana*, p. 182.

¹³³ La biografia fa riferimento a: *Egisto Macchi*, numero monografico a cura di Paolo Emilio Carapezza e Mauro Bortolotti, «Archivio: Musiche del XX secolo», 1996, pp. 199-205.

musiche per importanti pellicole. Firmerà la colonna sonora del film *Padre padrone* dei fratelli Taviani (Palma d'oro a Cannes nel 1978), e delle pellicole di altri illustri registi tra cui Bernardo Bertolucci, Joseph Losey e Florestano Vancini. Nel 1984 muore il suo amico fraterno Domenico Guaccero con il quale fondò l'anno precedente l'Istituto della Voce, del quale perciò assumerà la direzione. Insieme ad Ennio Morricone entra a far parte del comitato direttivo dell'Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale. Nel 1989 si dedicherà alla regia lirica curando l'allestimento del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi e dell'*Euridice* di Jacopo Peri in collaborazione con il Gruppo Recitar Cantando diretto da Fausto Razzi. Muore l'8 agosto 1992 a Montpellier.

4.4 I “Combattimenti” nel XXI secolo

4.4.1 *Thanatoséros: Scena lirica dal “Combattimento di Tancredi e Clorinda”* di Ivan Fedele

Ivan Fedele (Lecce 6 maggio 1953), ¹³⁴ ha studiato pianoforte con Bruno Canino, Vincenzo Vitale e Ilonka Deckers e composizione con Renato Dionisi, Alfio Corghi e Francesco Donatoni. Si è laureato in Filosofia all'Università degli Studi di Milano dove è stato studente, tra gli altri, di Ludovico Geymonat. Ha svolto attività didattica presso importanti Istituzioni italiane ed estere, ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti, è stato nominato dalla Biennale di Venezia direttore artistico del Settore Musica dal 2012 al 2019.

Particolarmente rilevante ai fini di comprendere la sua concezione estetica e la relativa poetica è l'intervista con Cesare Fertonani in apertura del volume dedicato

¹³⁴ Le note biografiche e le opere sono state ottenute consultando il sito Web ufficiale del compositore <https://www.ivanfedele.eu/index.php?lan=ita>.

alla sua produzione artistica.¹³⁵ Interrogato sul senso attuale dell'espressione musica "contemporanea" il compositore sottolinea la necessità di superare il luogo comune che la vede come un modo di far musica estremamente intellettuale e distaccato dalla realtà. Preferendovi l'espressione musica "d'arte", ritiene che sia veramente contemporaneo un approccio che consenta di esprimere la propria sensibilità attraverso uno sguardo critico ed interpretativo del presente. Essenziale è la libertà dell'espressione artistica, aspetto favorito dalla sua inutilità pratica o commerciale. Nel XX secolo il "bello" è stato rifiutato in quanto espressione di gradimento a livello puramente istintuale, emotivo mentre questa categoria dovrebbe essere interpretata come un insieme di qualità/proprietà che possono e devono essere ricercate nelle condizioni in cui lo si ritrova. Non lo si trova nell'opera d'arte stessa ma nella relazione tra soggetto (fruitore) ed oggetto. Tale relazione deve essere "empatica"; l'ascolto puramente emotivo consente soltanto all'oggetto di produrre una reazione immediata nel soggetto mentre l'ascolto che comporta un'emozione empatica include anche la direzione opposta: l'oggetto viene rivisitato con le aspettative del precedente ascolto. L'emozione empatica può essere di tipo viscerale (all'ascolto, ad esempio, del *Sacre* di Stravinskij), sensibile (che include tutta la varietà dei sentimenti umani) ed intellettuale (ad esempio all'ascolto di un'opera di grande valore tecnico- strutturale). Quest'ultima, che all'ascolto di grandi opere quali ad esempio *l'Arte della Fuga* di Bach o dell'ultimo Beethoven genera immenso stupore e ammirazione e ci avvicina al concetto di creazione. Sono composizioni che uniscono in loro stesse logica stringente e grande immaginazione. È l'emozione intellettuale che ci permette di cogliere il bello nelle composizioni dodecafoniche di Anton Webern o di Ligeti. Ad esempio, *Lontano* o *Aventures* potenziano e rafforzano all'ascolto l'architettura formale già presente ad un primo sguardo alla partitura. Ancora, gli *Etudes* per pianoforte dell'ultimo Ligeti si accostano, per la straordinaria immaginazione, all'illusionismo di Escher.

¹³⁵ Ali di Cantor. *La musica di Ivan Fedele*, a cura di Cesare Fertonani, prefazione di Claude Samuel, Suvini Zerboni, Milano 2011, pp. 3-18.

Il “bello”, propriamente inteso, non può essere raggiunto senza il “vero”, cioè l'autenticità dell'opera d'arte. Un lavoro eseguito con finalità economiche, programmatiche, potrà essere riuscito nel senso che avrà raggiunto l'obiettivo per cui viene commissionato, potrà essere “bello” ma in senso parziale. È l'autenticità di un'opera prodotta in piena libertà che le conferisce bellezza. “Bello” in tal senso non significa gradevole o armonico, significa che restituisce valore di verità. Se la verità è sgradevole così deve essere la sua rappresentazione artistica. Essa può rivelare aspetti della realtà che rimangono confinati nel sottosuolo della vita psichica individuale o della vita sociale, aspetti indesiderati. Saper cogliere ciò che scorre sotto le pieghe della normalità omologata e con essa crea contrasto, è l'“intempestività” dell'arte. Anche per questo il suo linguaggio deve andare oltre quello comune che è atto a descrivere la superficie della realtà. La musica non comunica ma esprime. La comunicazione presuppone una direzione univoca che va dall'opera d'arte al soggetto fruitore. L'espressività presuppone invece una relazione superiore tra prodotto artistico e pubblico: ciascuno reinterpreta l'opera nel teatro della propria mente, la ri-crea.¹³⁶

[...] in accordance with his culture, his sensitivity, his talents, his curiosity, his interests, his psychological and even physical conditions of the moment... In this sense music is not a language like the others, that have a lexicon, grammar and syntax and are based on the link between the significant and the signified; music is a self-referential in which the signified and the significant (the sound itself) coincide.

Il linguaggio della musica, per essere compreso dal pubblico, deve presentare aspetti che lo rendano intelligibile sia a livello cognitivo che percettivo. Ad esempio, la presenza di temi o cellule che si ripresentano permette all'ascoltatore di mantenere una traccia, le durate delle frasi non possono eccedere i limiti della memoria: poter effettuare collegamenti è infatti necessario per recepire e reinterpreta l'opera. Lo strutturalismo del secondo dopoguerra fece uso di un linguaggio volto ad eliminare chiari punti di riferimento allo scopo di superare

¹³⁶ Ivi, pp. 8-9.

radicalmente i canoni estetici del passato. Questa impostazione rese le opere dei compositori post-weberiani di difficile ascolto, d'altro canto non vi era ancora netta consapevolezza della musica come linguaggio. In seguito, gli stessi Boulez, Stockhausen e Berio organizzarono il loro linguaggio compositivo secondo strutture gerarchiche, allo scopo di renderlo maggiormente comprensibile; tali espedienti furono ad esempio la "ridondanza" e la "polarità" di alcuni elementi compositivi.

Music conceived according to the criteria of total serialism, from the outset very complex given that the serialization is applied to all the parameters of the sound, paradoxically appeared simplistic to the listener since it contained such a high level of entropy, or of information, that it was not possible to delineate plausible perceptual pathways and so ended up being comparable to composition conceived on the basis of aleatory principles¹³⁷

La musica "d'arte" che tiene conto delle facoltà cognitive e percettive dell'ascoltatore può essere conosciuta o più semplicemente riconosciuta. Il riconoscimento è attività della memoria che consegue ad un ascolto sostanzialmente passivo, che risulta però gratificante e rassicurante. La conoscenza implica un'apertura verso il nuovo, necessita di un approccio intellettualmente attivo. Poiché il linguaggio della musica è autoreferenziale, il significato dei suoi termini, trovandosi in loro stessi, deve quindi essere attribuito di volta in volta dal compositore; ad esempio, un tema può essere percepito come tale se viene sviluppato e se permane all'interno della composizione. Altro aspetto importante per la comprensione dell'opera è la "direzionalità" attribuitavi dal compositore. La relazione tra musica "d'arte" e contemporaneità va individuata, come già specificato, nella facoltà dell'artista di cogliere ed esprimere, in piena libertà, le contraddizioni, le dissonanze tra la realtà politica, economica, sociale del presente.

It means that the artistic subject is able to detach himself from the reality that surrounds him and to create a light temporal diaphragm enabling him to view his own epoch with an objectivity that prevents him from

¹³⁷ Ivi, p. 10.

being completely immersed levelled epoch with an objectivity that prevents him from being completely immersed, levelled out or standardized. At the same time, then, he is someone who holds his gaze firmly on his own time to perceive not the lights, but the shades. The darkness.¹³⁸

La dimensione utopica della creazione artistica è in relazione con l'idea di infinito che, secondo Jeanne Hersch, può essere descritto soltanto attraverso la musica. Fedele ne condivide il pensiero; egli fa spesso riferimento alla matematica, appresa inizialmente dal padre cultore della disciplina, alla scienza ed alla filosofia. Le sue composizioni si possono, a grandi linee, raggruppare in tre periodi: quello "figurale", che arriva fino alla fine degli anni Ottanta in cui è posta maggiore attenzione alla forma, quello "narrativo" in cui la musica come linguaggio occupa una posizione centrale e l'attuale terzo periodo quello del "tempo materiale" in cui il maestro si occupa della cristallizzazione del suono, del suo prendere forma e crescere nello spazio tridimensionale. Se il concetto di spazializzazione del suono era ampiamente sfruttato nella fase "narrativa" come condizione per drammatizzare lo spazio, ora è il suono stesso che da personaggio, crescendo, si fa storia. Non è il suono che crea lo spazio narrativo ma è il suono che, scolpito, prende forma nello spazio e nella sua evoluzione può essere osservato da diverse prospettive. Il tempo in cui si forma la materia non è più tempo narrativo ma "tempo riflessivo", tempo di meditazione. A livello di tecnica compositiva il materiale è utilizzato è ridotto, cellule minime vengono trattate come una sorta di codice genetico della composizione che ne garantiscono l'unicità.

Thanatoséros

L'opera che si vuole qui ricordare, *Thanatoséros: Scena lirica dal "Combattimento di Tancredi e Clorinda"* è stata commissionata dal teatro Ponchielli di Cremona, la *première* al Teatro Dal Verme di Milano l'8 marzo 2010. Il compositore ha assunto la decisione programmatica di non utilizzare materiali

¹³⁸ Ivi, p. 12.

provenienti dalla partitura monteverdiana ma di affidare la voce della sua opera alla poesia del Tasso rimanendovi quanto più possibile fedele. Egli dichiara di essersi rivolto al “*Combattimento*” per il forte impatto emotivo che ha sempre avuto di lui ed aggiunge:

In esso possiamo ritrovare tutti i caratteri del mythos (la parola che 'racconta') a cui tanta letteratura e la psicanalisi stessa hanno fatto sovente riferimento [...].¹³⁹

Egli spiega la ragione del titolo, l’inversione della diade *eros* e *thanatos* che, nella psicanalisi freudiana racchiude i due principi opposti che regolano la vita dell’uomo. *Thanatoseros* è parola unica. La diade, privata della congiunzione, dà luogo ad un ossimoro in cui la morte occupa il primo posto.

I due personaggi sono stati pensati come attori di un duello più metafisico che fisico e le opzioni musicali hanno spesso prediletto ossimori espressivi in cui, sovente, a un testo concitato viene associato un carattere straniato, quasi che i due contendenti fossero nella condizione surreale di guardare se stessi duellare in slow motion.¹⁴⁰

Nonostante le dichiarazioni del compositore, Rodolfo Baroncini riconosce riferimenti, non sempre evidenti, alla scrittura monteverdiana:

Tali sono, per esempio, le ricorrenti scariche di semicrome ribattute affidate agli archi (il cosiddetto tremolo) – uno stilema quello dei suoni ribattuti, che, pur essendo un tratto tipico della scrittura di Fedele, qui ricorre con una tale frequenza da non lasciar dubbi sull’intenzionale richiamo al «concitato genere».¹⁴¹

Anche nel finale il compositore si avvicina al pathos di Monteverdi che realizza il «genere molle» nel canto di Clorinda avvolta dal suono dei violini. L’organico strumentale è ricco, include gli archi, fiati, arpa, pianoforte, percussioni ed un campionario. I ruoli vocali sono affidati al canto dei protagonisti Tancredi (tenore)

¹³⁹ Note di programma in <https://www.ivanfedele.eu/data/composition/ita/66.html>

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana*, p. 184.

e Clorinda (soprano) mentre la parte del Testo è affidata al campionario che modifica ripetutamente e sensibilmente la voce del compositore ed accentua le parole maggiormente significative. La struttura di *Thanatoséros* è lineare:

Prologo
I ("Epico!")
I Intermezzo
II ("Notturmo tumultuoso!")
III ("Epico!")
II Intermezzo
IV ("Concitato!")
III Intermezzo
V ("Ineluttabile...")
IV Intermezzo
VI ("Drammatico!")
V Intermezzo, VII
VI Intermezzo
Epilogo (prima parte)
VII Intermezzo
Epilogo (seconda parte).

Le scene e l'Epilogo sono realizzate dai cantanti le cui voci sono trattate elettronicamente. L'accompagnamento strumentale vigoroso ed il trattamento delle voci conferiscono all'opera teatrale grande tensione e conseguentemente un notevole coinvolgimento emotivo.

Una tale struttura ordinata risulta però carente in quella differenziazione che rende l'opera interessante, che le permette di riuscire appieno.

Una strategia che, se brilla per chiarezza, non riluce di varietà: aggravata dall'inclinazione dell'autore a insistere sugli stessi moduli tematici, la

reiterazione a oltranza di questo meccanismo, oltre a risultare stancante, impedisce al pezzo di decollare.¹⁴²

4.4.2 *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda. D'après Claudio Monteverdi* di Giorgio Battistelli

Giorgio Battistelli (Albano Laziale, 25 aprile 1953)¹⁴³ si è diplomato in composizione con Giancarlo Bizzi presso il Conservatorio “A. Casella” dell'Aquila. Ha studiato a Colonia con Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel. Negli anni Ottanta si afferma con l'opera *Experimentum mundi* eseguita 400 volte nel mondo e per la quale nel 2029 vinse il prestigioso premio Herald Angel Award. Vanta oltre 35 opere sceniche commissionate dai teatri più prestigiosi e rappresentate in tutta Europa. Notevole anche la sua produzione sinfonica. Ha ricevuto importanti riconoscimenti tra cui nel 2022, il Leone d'Oro alla carriera dalla sezione Musica della Biennale di Venezia. È stato direttore artistico di importanti istituzioni musicali tra cui il dipartimento Musica della Biennale di Venezia (2004-2007) e la Fondazione Arena di Verona (2006-2007). Attualmente è direttore artistico della programmazione sinfonica e operistica della Fondazione Haydn Bolzano e Trento e del Festival MITO SettembreMusica.

La prima rivisitazione modernizzante dell'opera monteverdiana del XXI secolo, la più rilevante tra altre minori, è la composizione di Giorgio Battistelli. Gli fu commissionata dal Ravello Festival e fu eseguita il 30 luglio 2005. La rielaborazione non si discosta molto dal modello originale, gli elementi di modernizzazione riguardano l'introduzione nell'organico tradizionale della chitarra elettrica, del basso elettrico e dell'organo Hammond ai quali è affidata la realizzazione del continuo sul genere della musica afroamericana anni '40. Inoltre

¹⁴² RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana*, p. 185.

¹⁴³ Biografia di Giorgio Battistelli dal sito dell'editrice Ricordi <https://www.ricordi.com/it-IT/Composers/B/Battistelli-Giorgio.aspx>

suoni registrati su nastro magnetico e riprodotti live completano quelli degli strumenti tradizionali. Data la struttura polisemica dell'opera di Monteverdi, questo ulteriore livello sonoro arricchisce il valore drammaturgico dell'opera. Battistelli predispone una sinfonia introduttiva che rammenta lo stile concitato ed una parte vocale, affidata a Clorinda, da realizzarsi tra la sinfonia e l'incipit fedelmente riprodotto. Va sottolineata la regia di Mario Martone che enfatizza l'aspetto guerresco della vicenda come se si trattasse di un Abbattimento. Battistelli invece, con la sua partitura dimostra di aver ben colto il significato dell'opera monteverdiana per cui la lotta non è che un pretesto.

4.4.3 *Il Combattimento* di Romeo Castellucci e Scott Gibson

«Essere nati, non tanto morire, è l'origine del dramma». Romeo Castellucci esprime così il pensiero che sottende le sue opere. Ne *Il Combattimento* (Bruxelles, KunstenFestivaldesArts, Luna Theater, 5 giugno 2000) è il lettino ostetrico, sono lo speculum ed il divaricatore a rappresentare la nascita in tutto il suo dolore. Non c'è cura e non c'è compassione. Della donna, privata della voce, rimane il corpo che nella sofferenza genera sofferenza.

Il regista,¹⁴⁴ nato a Cesena nel 1960, è noto in tutto il mondo per aver realizzato un teatro in cui è la totalità delle arti ad apportare il proprio contributo: le immagini, la pittura, l'architettura, la scultura e la musica convergono in un unico spazio scenico in cui la parola, la letteratura, non riveste un ruolo privilegiato. I maggiori teatri internazionali ed i più prestigiosi festival hanno commissionato e prodotto le sue opere liriche e teatrali. Tra le numerose creazioni si ricordano le più recenti: *The Minister's Black Veil*, tratto dall'omonima novella di Hawthorne (2016), *Jeanne au bûche* di Arthur Honegger (2017), *Democracy in America* ispirato al testo di Alexis de Tocqueville (2017), *Tannhäuser* di Richard Wagner (2017) e *Salomé* di Richard Strauss (2018) per il Festival di Salisburgo.

¹⁴⁴ Societas Raffaello Sanzio: <https://www.societas.es/biografia-3/>

Romeo Castellucci ricevette per la stagione 2018-19 il triplo premio come: “Miglior spettacolo”, “Premio Miglior regista”, “Premio Miglior scenografo”. Altri importanti produzioni seguono l’apprezzatissimo *Salomé* tra cui *Il flauto magico* a La Monnaie, *La vita nuova* al Kanal-Centre Pompidou, performance che indaga il destino collettivo e si interroga sull’arte. Nel 2021 il *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte e la nuova produzione *Bros* sulla violenza esercitata dalla polizia.

Con *Il Combattimento*¹⁴⁵ il regista si è confrontato per la prima volta con la tradizione musicale occidentale: con quest’esperienza ha creato immagini e sviluppato concetti che saranno poi parte fondamentale della cifra stilistica delle sue future opere liriche e delle produzioni musicali. Ciò che emerge in modo preponderante è la relazione tra suono, corpo e immagine. Il teatro non deve limitarsi ad una rappresentazione, in senso imitativo, del testo letterario integrato con le immagini, la gestualità, le voci degli attori; il teatro di Castellucci essenzialmente non è *logos*, *phonê sêmantikê*, è teatro del corpo, in senso artaudiano. È la percezione sensoriale di suoni e luci, luci che si sostanzializzano in forme animate o inanimate, a veicolare il messaggio. Il testo letterario così si trasforma e si ingloba.

Il regista, convinto dell’intima connessione tra diverse percezioni sensoriali, giunge a sovrapporre suoni ed immagini che debbono scaturire gli uni dalle altre e viceversa quasi in una relazione di necessità. La musica non può essere colonna sonora a sostegno o commento delle immagini ma le crea e da esse è prodotta. Una tale concezione dell’atto performativo suggerisce la messa in scena di scambi sensoriali: «spectators see with their ears and hear with their eyes».¹⁴⁶ Vengono prodotte immagini udibili e tangibili in modo tale che gli spettatori siano indotti a vivere attraverso il loro corpo ciò che il regista, creatore anche di scenografie, costumi e luci, intende trasmettere. Non è quindi il pensiero critico ad essere stimolato, non è ammessa alcuna barriera razionale che si servirebbe del *logos* per

¹⁴⁵ MAURO CALCAGNO, *Romeo Castellucci. Il Combattimento (2000–2001)* in «The Opera Quarterly», vol. 40 (2025), pp. 1–10.

¹⁴⁶ Ivi, p. 2.

essere innalzata. Il pubblico viene indotto a partecipare alla performance mettendo in crisi la sua capacità percettiva, ad esporsi prendendo coscienza della sua vulnerabilità, fin anche alla vergogna. Le tecniche registiche, le scelte scenografiche, le innovazioni acustiche e visive adottate a questo scopo, sono realizzate con particolare efficacia nella *Tragedia Endogonia* (2002–2005) ma precedentemente sono state adottate, in via sperimentale, ne *Il Combattimento*, «una drammaturgia di sangue e respiro».

Castellucci ha dichiarato in più occasioni¹⁴⁷ di non conoscere la musica e soprattutto di non volerla conoscere poiché l’approccio razionale a questa forma d’arte impedirebbe di coglierne l’aspetto primitivo, la sua “fisicità”.

Nelle opere teatrali prodotte a partire dal 1999 (*Genesi: From the Museum of Sleep* e *Voyage au bout de la nuit*) e poi ne *Il Combattimento* la musica è stata affidata al compositore ed ingegnere del suono americano Scott Gibbons, che da allora ha collaborato con il regista a quasi tutte le produzioni non operistiche.

Scott Gibbons (Belleville, USA, 2 marzo 1969) è compositore di micromusica e musica ambient isolazionista. Tale genere, sviluppatosi a metà degli anni Novanta, esprime con distacco ambienti sonori introspettivi e gelidi in cui emerge solitudine. Il musicista, anziché generare suoni sinteticamente, mira a catturare con microfoni e tecniche elettroacustiche quelli prodotti da oggetti naturali, elementi come acqua, aria, fuoco ma anche dal corpo: il flusso sanguigno, i rumori emessi dalle articolazioni, il respiro. Gibbons esplora le zone al limite dell’udibile per pervenire al suono della materia anche a livello microscopico. L’esperienza sensoriale dell’ascoltatore non può essere così relegata al solo ambito uditivo ma coinvolge ampiamente il fisico nella sua totalità. Il compositore ritiene che luce e suono presentino analogie nella loro propagazione e nella percezione da parte dei

¹⁴⁷ Ad esempio in: *Epifonie*, con Romeo Castellucci e Emilio Sala: SMP/PMS Conference 2023, Triennale di Milano, 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=heEZkqGFNV4> (ultima visita 26 giugno 2026).

diversi apparati umani, pertanto è convinto che le immagini senza il suono perdano spessore, densità e si riducano per questo a fantasmi.

Ne *Il Combattimento liquido* Gibbons predispone un flusso continuo di suoni che collega i madrigali e al tempo stesso, come sorta di basso continuo contemporaneo, crea un ponte con la musica barocca. Castellucci crea un ambiente di alto contenuto simbolico per accogliere la vicenda: il reparto di ginecologia di una clinica. Evocato da uno *speculum* che pende sul palco sarà poi integrato da un lettino ginecologico sul quale Clorinda giacerà dopo aver estratto, in precedenza, un assorbente insanguinato dalla sua biancheria intima. Clorinda sarà privata della voce, anch'essa materializzata in un calco di alginato di sodio fatto pendere dall'alto. In conclusione, colpita a morte dalla spada di Tancredi verranno mostrati gli spermatozoi di un vero stallone ed uccisi in scena con monocloruro di iodio. Lo sperma, al microscopio, si tingerà di rosso.

La cruda rappresentazione di Castellucci non lascia spazio alla compassione, alla cura, meno ancora all'amore. Lo stupro di Clorinda, simboleggiato dalla penetrazione della spada, «*Spinge egli il ferro nel bel sen di punta che vi s'immerge e 'l sangue avido beve, e la veste che, d'or vago trapunta, le mammelle stringea tenere e lieve, l'empie d'un caldo fiume*» richiama quello di Lucrezia ad opera di Sesto Tarquinio, o il ratto di Proserpina. Come Lucrezia per lavare l'onta ricaduta sul marito si suicida, così Clorinda accetta serena la propria morte che vuole sia purificata dal battesimo. Clorinda, già privata della sua voce, lei mero strumento riproduttivo, colpevole del proprio coraggio e della propria bellezza, porta con sé anche la colpa delle creature che non darà alla luce. L'ambiente medicalizzato, asettico ed indifferente, non presta alcuna cura. I sanitari si proteggono dai fluidi corporei, osservano, spiano. C'è da chiedersi se tanta enfasi sulla sessualità di Clorinda non sia solo un atto di denuncia, una provocazione ma possa anche essere pretestuoso, finisca per fornire un alibi (ed una legittimazione culturale) ad un pubblico di voyeurs, di estimatori dell'erotizzazione della violenza nell'arte.

Altri oggetti pendono dall'alto sul palcoscenico, il primo che appare è una staffa da cavallo a simboleggiare il primo madrigale: "Gira il nemico insidioso Amore",

"butta la sella!". Un vero cavallo nero appare in scena debolmente illuminato. Il focus sul cavallo richiama l'imitazione del trotto e del galoppo che Monteverdi, magistralmente, compose nel suo *Combattimento*. Inoltre la staffa pendente ricorda la caduta da cavallo di San Paolo nella *Conversione sulla via di Damasco* di Caravaggio. E la conversione allude a quella di Clorinda. Verrà successivamente rappresentata una scena di guerra sonorizzata introducendo oltre a rumori realistici di battaglia una pompa per dialisi atta a riprodurre il respiro affannoso dei combattenti.

A questo punto entra in scena, lentamente, una figura femminile che rimuove la sua bianca armatura. È l'aggancio del *Combattimento* monteverdiano. La fanciulla beve alginato di sodio ed il calco della sua bocca viene rimosso per essere a sua volta sospeso in aria. La bocca-oggetto rappresenta una propaggine della sua sessualità, quale *uterus expositus* che, come si è detto, i paramedici avvicineranno con circospezione, intenti a proteggersi da un eventuale rischio biologico. Nei loro gesti è totalmente assente la cura ed emerge piuttosto l'idea di ferire. Ma il calco rappresenta anche l'apparato fonatorio, un sistema di organi materiali che sa esprimere l'interiorità, un anello di congiunzione tra la corporeità e la spiritualità. La voce, così oggettivata, può nascere solo da una ferita. Verso la conclusione della performance, il soprano eseguirà il *Lamento della Ninfa* indossando, come fosse un monile, una scultura in gesso della propria laringe; ancora la voce oggettivata. E ancora, un crociato aprirà la propria bocca con un divaricatore per introdurre la seta rosa, la voce può nascere solo da una ferita. Castellucci dirà che di Clorinda morta rimarrà solo la voce, resta da capire perché ne è stata privata fin dai suoi primi passi in palcoscenico e soprattutto perché la voce-oggetto-organo sessuale debba sopravvivere.

In scena farà la sua apparizione un mangiatore di spade la cui bocca sarà penetrata dalla lama; ancora un'allusione all'uccisione-stupro di Clorinda. Il regista ritiene che in questo modo si interiorizzi la ferita dalla quale solo può scaturire il canto. Un canto che proviene dal profondo e può produrre terremoti.

Un sismografo ed un antico dispositivo cinese ne sono testimoni.

Conclusione

Il filo conduttore di questo lavoro è il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Dalla prima opera di Tasso-Monteverdi fino alle sue numerose e rilevanti rivisitazioni più recenti, il dramma dei due sfortunati amanti guerrieri ha rappresentato i maggiori conflitti dell'anima umana e della società intera.

Al di là dell'opera di Malipiero che recupera Monteverdi motivato anche da un forte spinta nazionalistica o da Berio che ne fa un manifesto pacifista, il *Combattimento* può rappresentare il conflitto interiore. L'insufficienza della ragione nel comprendere e controllare l'esistenza e le spinte irrazionali che principalmente muovono l'uomo. Egli può divenire cieco al punto tale da colpire, irrimediabilmente, il proprio amore. Il dramma dell'incomprensione, dell'incomunicabilità, o lo shock del tradimento e la conseguente morte dell'anima, sono eventi irreparabili.

Ben lontano dal dualismo *thanatos-eros* romantico dove l'amore non può realizzarsi nella vita terrena in quanto anela all'infinito e la tomba è l'unico luogo in cui può vivere incontrando la morte, qui la morte impedisce il realizzarsi del desiderio, Tancredi e Clorinda la incontrano perché lei ha scelto di celarsi dentro un'armatura scura e lui, più forte, l'ha annientata.

Clorinda mette a prova la propria natura femminile, si sfida in quanto donna e per questo soccombe. Depurata dal battesimo resta pur sempre la causa del suo destino e di quello di lui. Il sacramento somministrato dal suo ignaro assassino non le lava la colpa originale, per cui la spada nel suo bel seno l'ha punita.

Non stupisce qui l'allestimento crudo di Castellucci, i frequenti e scioccanti richiami al sesso femminile, le immagini forti che accerchiano la mente e la musica che ha paura di parlare.

La musica di Ambrosini invece non ha paura di parlare, accoglie il suo Tancredi in un abbraccio di voci affaticate, disperate, di suoni intelleggibili e sfumati. Descrive il suo dolore e intanto piano ne attenua la colpa, colpa che il guerriero sente sua. Ambrosini ha un dono in serbo, non solo il perdono di Clorinda ma il suo rinnovato amore. Il desiderio, che muove l'uomo a cercare di ridurre la sua connaturata *manque d'être*, si attenua in un abbraccio virtuale.

Così le ottave tassiane, inscindibili dal *Combattimento* di Monteverdi, hanno contribuito a portare attraverso i secoli l'aura del grande compositore veneziano.

La sua musica esprime, sia pur in modo misurato, l'intima scompostezza dell'animo umano e la contiene, la tempera con l'equilibrio tipicamente rinascimentale. Le escursioni degli stati d'animo, i notevoli intervalli espressivi non sconfinano mai nel caos dell'irrazionale ma al tempo stesso la vita psichica umana non può essere ridotta alla sola ragione.

Appendici

1. Claudio Ambrosini – Curriculum vitae

Claudio Ambrosini (Venezia, 1948) compositore e autore. Dopo gli studi liceali classici e quelli presso il Conservatorio di Venezia, si è laureato in Lingue e Letterature Straniere (Univ. di Milano) e in Storia della Musica (Univ. di Venezia). Frequenti, a Venezia, gli incontri con Bruno Maderna e Luigi Nono, che annoverava Ambrosini tra i suoi compositori preferiti.

Ha composto lavori vocali, strumentali, elettronici, opere liriche, radiofoniche, oratori e balletti, ricevendo numerosi riconoscimenti e partecipando alle principali rassegne internazionali, come i Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, di Strasbourg, Avignon, Lyon, Bruxelles, Helsinki, Stockholm, Vancouver, Montreal, New York, Chicago, Los Angeles, Sidney e altri.

Ha inoltre ripetutamente ricevuto commissioni da istituzioni come la RAI, La Biennale di Venezia, la WDR di Colonia, il Ministero della Cultura francese, l'Accademia di Santa Cecilia, l'Accademia Filarmonica Romana, il Festival delle Nazioni, Milano Musica, Grame.

Le sue musiche sono state dirette, tra gli altri, da R. Abbado, Luisi, Muti, Masson, Pappano, Reck, Spanjaard, Störgards, Valade nei programmi dell'IRCAM di Parigi, della Scala di Milano, delle Fondazioni Gulbenkian di Lisbona e Gaudeamus di Amsterdam, del Mozarteum di Salisburgo, della Akademie der Künste di Berlino, della Carnegie Hall di New York, della Stagione dei Münchener Philharmoniker, di "Perspectives du XX siècle" di Radio France, all'Autunno Musicale di Varsavia, al Maggio Musicale Fiorentino...

Tra i balletti, *Pandora librante* è stato coreografato da Sir Robert Cohan.

Nel 1977 inizia ad occuparsi attivamente di *computer music* presso il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova.

Dal 1979 dirige l'*Ex Novo Ensemble*, e dal 1983 il CIRS, Centro Internazionale per la Ricerca Strumentale, che ha entrambi fondato a Venezia, oltre al recente gruppo vocale *Vox Secreta* (2007).

Ha tenuto corsi, conferenze e masterclass in vari conservatori e università, tra cui la Sorbona di Parigi e la Scuola Normale di Pisa. È spesso invitato a fare parte della giuria di concorsi internazionali.

Nel 1985 è stato il primo musicista italiano a essere insignito del *Prix de Rome* e a soggiornare a Villa Medici, l'Accademia di Francia a Roma. Ancora nel 1985 è stato scelto da una commissione internazionale a rappresentare l'Italia a celebrazioni dell'Anno Europeo della Musica e nel 1986 alla Tribuna Internazionale dei Compositori dell'UNESCO.

Riconoscimenti recenti:

- Association Beaumarchais (Parigi, 2006) per il libretto scritto per la propria opera *Il Canto della pelle - Sex Unlimited*
- Music Theatre Now Prize (Berlino, 2008, premio UNESCO) per il libretto e la musica dell'opera *Il canto della pelle - Sex Unlimited*
- Rotary International Award PHF (2009)
- Premio della Critica (Abbiati 2010: Migliore Novità Teatrale) per il libretto e la musica dell'opera *Il killer di parole*.
- Premio Play.It! per l'insieme del suo lavoro (2015).
- Premio della Critica (Abbiati 2019: miglior cd di Nuova Musica) per *Tromper l'oreille*
- Premio dell'Accademia dei Lincei per libretto e musica de *Il killer di parole* (2021).
- Premio GAMO Musica 2023.

Nel 2007 ha vinto il Leone d'Oro per la Musica del Presente della Biennale di Venezia.

Nel 2021 è stato eletto Accademico Effettivo di Santa Cecilia.

2. Claudio Ambrosini - Lista delle opere relative a Venezia

AULA 104 (1976)

per cromorni, flauti diritti e suoni elettronici su nastro (8')

Annunciazione, (1984)

per soprano e 5 strumenti. Testo di Berto Morucchio. (6')

(cl, t.ne, va, accordeon, pf)

Commissione: Ensemble Intervalles, Paris.

Veneziano, (1984-85)

concerto per pianoforte e orchestra di medie dimensioni (18')

(2 fl, ob, cl, fg, cfg, 3 perc, clav (o tast elettr.), archi : almeno 4, 4, 4, 3, 3)

BRUNO MADERNA

Serenata per un satellite (1969)

versione di Claudio Ambrosini 1985

(Fl, ob, clar. V., vc., percussione),

GIOVANNI GABRIELI, CLAUDIO AMBROSINI

Canzon prima, a 5 (4')

Canzon seconda, a 6 (4')

per ensemble (1985)

(dalle *Canzoni et sonate per sonar con ogni sorta di stromenti*, Venezia 1615)

Prima esecuzione 16 giugno 1985. Milano, Ex novo Ensemble. Dir.: C. Ambrosini

Il satellite sereno, (1989)

per 6 strumenti ed elettronica (dal vivo o registrata) (13")

(Fl. ob. cl. v.o v.c perc. pf. e computer (o nastro)

Commissione: RAI, Milano.

Lode alle tette (1991) |*|

per soprano, clarinetto in Sib, (violino) e percussione (8')

Testo di Giorgio Baffo

Tutti parlano (1993)

per soprano, flauto e violoncello (7')

Testo di Virgilio Guidi; Commissione: Ass. Mus. G. Fattorini, Faenza

***Frammenti d'acque* (1996)**

drammaturgia sonora in sette stazioni

per fiati, arpa, strumenti in vetro, percussioni e suoni elettronici (43')

(fl., tr., c.r., arpa, 2 perc., regia del suono)

Stazione prima: Sposa d'acqua

Stazione seconda: Acqua madre

Stazione terza: Acqua matrigna

Stazione quarta: Acqua marea

Stazione quinta: Acqua granda

Stazione sesta: Figli d'acqua

Stazione settima: Resurrectura

In memoria dell'alluvione di Venezia del 4 novembre 1966

Commissione CEMAT

Prima esecuzione.: 4 novembre 1996. Venezia, Basilica di San Marco. Ex Novo Ensemble.

***Le cahier perdu de Casanova* (1998), opera-balletto in due parti (85')**

Parte prima: *Casanova's carnet de bal*, suite di danze originali per pianoforte a 4 mani, arpa e percussioni.

Parte seconda: *Notturni, albe, serenate*, per 2 soprani, mezzosoprano e pianoforte

Libretto: Claudio Ambrosini

Testi cantati di Gaspara Stampa. Contessa de Dia, Juana Inès de la Cruz, Murasaki Shikibu e autori provenzali dell'epoca dei Trovatori

Prima esecuzione 22 luglio 1998. Ludwigsburger Schloßfestspiele. Germania

***A Night with Casanova* (1998)**

sei notturni per pianoforte (16') da *Le cahier perdu de casanova*

Prima esecuzione 8 maggio 2005., Leamington Festival's New Music Day, Leamington, Inghilterra

Pf Jonathan Powell

***La vera storia dell'invenzione del pianoforte* (1998)**

Melologo per attore e pianoforte Disklavier,

Ideazione, testo e musica di Claudio Ambrosini

Prima esecuzione 12 novembre 2025, Festival Cristofori, Teatro di Palazzo

Zuckermann, Padova

A. Bressanello attore, C. Ambrosini Disklavier.

GIOVANNI GABRIELI, CLAUDIO AMBROSINI

Canzon XIII, a 12

Canzon I, a 5

Sonata XIX, a 15

per orchestra (15') (1998)

(dalle *Sacrae Symphoniae* (1597) e *Canzoni et sonate per sonar con ogni sorta di stromenti*, Venezia 1615)
Commissione Milano Musica

Passione secondo Marco (1999/2000)
oratorio per sei voci, narratore e undici strumenti (70' ca.)
Libretto: Sandro Cappelletto, dal Vangelo di Marco
(Sop., Mezzo., Alto, Ten., Bar., Basso.
Fl., cl., c.r., v., v.a., v.c., cb., pf a 4 mani, 2 perc.)
Commissione: Accademia Filarmonica Romana e RAI, Radio Tre.
I^a es.: 5/4/2000, Roma, Teatro Olimpico.

Big Bang Circus
Piccola storia dell'Universo (2001/2002)
Opera in due tempi per quattro voci, attore, sedici strumentisti e elettronica (110' ca.)
Libretto: Sandro Cappelletto e Claudio Ambrosini
(Sop., Mezzos., Ten, Basso, Attore)
Fl., ob., cl., fg., cr., tr., 2 v., v.a., v.c., cb., pf a 4 mani, 3 perc.)
Commissione: La Biennale Musica di Venezia
I^a es.: 20/09/2002, La Biennale Musica di Venezia, Teatro Piccolo Arsenale

Dai Filò di Zanzotto (2003)
Per quattro voci di donna e pianoforte (25')
(SSMA)
Testo di Andrea Zanzotto

Soliloquy (2003)
per quattro voci di donna, sole (7'30")
(SSMA, a cappella)
Testo di Sylvia Plath

Lied ohne worte (2004)
per soprano, coro misto di voci bianche, pianoforte ed elettronica
(19' ca.)
Drammaturgia, scelta, elaborazione dei testi e traduzioni: Claudio Ambrosini
Testi originali di Beethoven, Schiller e di bambini internati nel campo di concentramento di Terezin (Pavel Friedmann, Hanus Hachenburg, "Teddy" L 410 e Anonimi).
Commissione della Città di Venezia in occasione del 60° anniversario della liberazione di Auschwitz.

Vademecum (2004)

Breviario sonoro per voci d'artista, strumenti e live electronics (80' ca)

per Fl., Pf., Perc., computer

Progetto, musica e realizzazione scenica di Claudio Ambrosini

Voci originali di Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Munari, Lucio Fontana,

Gino De Dominicis, Mario Schifano, Emilio Vedova

Tocar (2006)

concerto per pianoforte e grande orchestra (22')

(pf solista; 3. 3. 3. 3. - 4. 3. 3. Tuba – Timp., 3 Perc. - Arpa - Archi)

Commissione: Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

I^a es.: 16/II/2007. Torino, Auditorium RAI, Orch. Sinfonica Nazionale della RAI.

Dir. John Störgards. Pf. A. Orvieto

Edizioni Ricordi

Plurimo (2007)

concerto per due pianoforti e grande orchestra (21')

(2 pf solisti; 3. 3. 3. 3. - 4. 4. 3. Tuba – Timp., 4 Perc. - Arpa - Archi)

Commissione: la Biennale di Venezia

I^a es.: 13/X/2007. Venezia, Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia,

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI.

Dir. P.-A. Valade. Pf. E. Arciuli, F. Libetta.

Premiato con il Leone d'Oro per la Musica del Presente alla Biennale di Venezia 2007

Edizioni Ricordi.

Ur-Malo, da Meneghello (2007)

polittico per quattro voci femminili, pianoforte e cose (23')

(SSMA)

Testo di Luigi Meneghello da *Pomo Pero*

I^a es.: 18/XII/2007, Ateneo Veneto, Venezia. Quartetto Vox Secreta, M. Liva, pf

Incisione su CD e stampa della partitura autografa: Ateneo Veneto 2008

CLAUDIO AMBROSINI, CLAUDIO MONTEVERDI

Toccar l'Orfeo (2009) (6')

libera elaborazione per grande orchestra della *Toccata da L'Orfeo* (1607)

(3. 3. 3. 3. - 4. 3. 3. - pf - Timp., 3 Perc. - Arpa - Archi)

I^a es.: 3/X/2009, Basilica dei Frari, Venezia. Orch. del Teatro La Fenice, dir. A. Molino

Edizioni Ricordi

La dona danada (2010)

(dai Canti dal Lazareto Vecio)

per soprano, cimbalom esteso e piccolo insieme strumentale (8')

(fl. (e fl.basso), cl. basso, cimb. (e piccole percussioni: un esecutore), v., va., vc.)
Testo di Claudio Ambrosini (dai graffiti sui muri del Lazzaretto Vecchio di Venezia)
Commissionato da Milano Musica
I[^] es.: 10/X/2010, Milano, Scharoun Ensemble, dir. A. Pestalozza
Edizioni Ricordi

Il killer di parole

ludodramma in due atti (2008-2010)
per sei voci, coro misto e orchestra (100')
Ideazione e libretto: Claudio Ambrosini
Commissione: Teatro La Fenice, Venezia
I[^] es.: 10/12/2010. Teatro La Fenice, Venezia
Sop.: S. Visentin, V. Valente; Msop.: D. Pinti, Ten.: M. Guadagnini, Bar.: R. Abbondanza, Basso: G. Buratto. Orchestra e Coro del Teatro La Fenice, dir.: A. Molino
Edizioni Ricordi
Premio Abbiati 2010
Premio Accademia dei Lincei 2021

Se il mare fosse de tocio / E mi me ne so ' ndao (2011)

per mezzosoprano e pianoforte (3'??)
Frammenti da due canti popolari veneti
Adattamento dei testi di Claudio Ambrosini
In occasione del 150° anniversario dell'unità d'Italia
I[^] es.: 18/V/2011, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Goldoni, Firenze.
A. Caiello, m.sop., M.G. Bellocchio, pf.

Barena, drio l'Isola de le Scoasse, aerei lontani, cocai (2017)

briciola sonora per violoncello amplificato (5')
I[^] es.: 29/1/2017 (Ascolto delle versione registrata.). Galleria Venezia Viva, Venezia.
Vc. T. Brunetta

Erbario spontaneo veneziano (2011)

per violino e pianoforte (20')

- Tasso barbasso
- Vitriola
- Dente de can
- Fiorella di barena
- Trifoglio acquatico
- Rosa damascena
- Calcatreppola e Salicornia
- Tortulo
- Finocchio di mare
- Ombelico di Venere

- S-ciocchetti
- Cimbalaria psicopompa

Commissione dell'Accademia Filarmonica Romana

I^a es.: 19-01-2012, Roma, Teatro Argentina,

V.no Sonig Tchakerian, Pf. Roberto Prosseda

Vite di suoni illustri (2012)

per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte (10')

Commissione: Ex Novo Musica

I^a es.: 3/XI/2012. Ex Novo Musica 2012, Teatro la Fenice, Venezia.

Ex Novo Ensemble, dir. C. Ambrosini

Balli delle belle bolle (2013)

happening sonoro per ensemble (durata variabile)

Ideazione e drammaturgia: Claudio Ambrosini

I^a es.: 8/II/2013. Carnevale internazionale dei ragazzi, Il Leon Musico, Giardini della Biennale di Venezia,

Bubble Ensemble, dir. C. Ambrosini

Algario (2013-2014)

piccola antologia subacquea

per clarinetto, viola e percussioni (30')

Libro primo

- 1) Laguna Nord. *Alghelonghe, Fili fini*
- 2) Rio de l'Acqua Dolce. *Pontaspilli, Recie de cunicio, Pennaci*
- 3) Valleselle sopra vento. *Cervèlo de brómbole*
- 4) Palude dei laghi. *Anime*
- 5) Rio del Mondo Novo. *Giustacuori*
- 6) Rio del Brusapiombo. *Lengue de fogo*
- 7) Fondi dei Sette Morti. *Bombàso zalo*

Libro secondo

- 8) Laguna Est, Valle Grassabò. *Sanguaccio, Porporine*
- 9) Rio de la Fornace. *Alghe fiappe*
- 10) Laguna ovest. *Caveazzi, Zatine bele*
- 11) Rio dei Scoacamini. *Corallo moro*
- 12) Rio dei Lustraferi. *Paglietta, Scovolin*
- 13) Canal dei petroli. *Man del diavolo*
- 14) Rio de le Carampane. *Foulards (Strazze de vero), Corallin dorà fin, Nastrini, Pavoni, Ventaglietti*
- 15) Bacino San Marco, Monumento alla partigiana. *Lame nere, Pavegia de mar*

I^a es. del Libro Primo: 4/XII/2013, Ex Novo Musica, Venezia, Teatro La Fenice, Ex Novo Ensemble.

I^a es. completa: 18/X/2014, Ex Novo Musica, Venezia, Teatrino di Palazzo Grassi, Ex Novo Ensemble.

Mose (2015)

canovaccio sonoro per pianoforte a quattro mani amplificato e suoni registrati (4')

I[^] es.: 5/7/2015 (all'alba). Parco dei Laghetti, Martellago (Venezia)

Pf: Caterina Marcuglia, Laura Carraro

Flashback (2016)

per soprano, flauto e violoncello (6')

Testo di Linda Mavian

I[^] es.: 8/XI/2016, Auf's Neue, Haus del Musik, Stuttgart

Trio Vis-à-vis

Shake! (Two Shakespeare's Sonnets) (2016)

per otetto vocale (a cappella) (SSAA TTBB) (11')

Sonnets 20 (A Woman's Face) and 66 (Tired with All These)

Testo di William Shakespeare

I[^] es.: 12/V/2016, Salone del Sansovino, Biblioteca Marciana, Venezia

Zero Vocal Ensemble

Tancredi appresso il Combattimento (2017)

madrigale drammatico per soprano, tenore (Tancredi) e baritono (Testo);

tiorba, clavicembalo, quintetto d'archi e percussioni (27' ca.)*

Parole del Signor Torquato Tasso

Da eseguirsi da solo o, preferibilmente, dopo il

Combattimento di Tancredi e Clorinda del Signor Claudio Monteverdi

Adattamento testuale e musica del Signor Claudio Ambrosini

() Se rappresentata in forma di concerto, basta un percussionista; se i cantanti devono muoversi sulla scena, servono due percussionisti. La parte del secondo è comunque molto semplice.*

I[^] es.: 12/10/2017. Amelia Festival, Amelia

Sop.: S. Cortese, Ten.: D. Adriani, Bar.: R. Abbondanza, Ensemble In Canto, dir. F.

Maestri

Edizioni Ricordi

Kapsberger, Secret Pages (2017-2018)

per tiorba e suoni di Venezia (30')

At the Murazzi, ancient sea fortifications (Registrazione)

Tastata ()*

Tastata riflessa

Steps into the flood (Aquagranda) (Registrazione)

Toccata ()*

Aria

Gondolas moored at the Biennale Gardens (Registrazione)

Canzone

Canzone in eco

Moored cruise ships (Registrazione)

Sarabanda

Ciaccona
High tide in St. Mark's Square, bells and chorus of seagulls (Registrazione)
Ricerca
Children at the Frari (Tomb of Monteverdi) (Registrazione)
Arpeggiata

2084. *Ultime sette gocce d'acqua nella clessidra* (2020)

per pianoforte (2')

*I^a es. (in video): 24 maggio 2022, Venezia, Ateneo Veneto, pres. del libro
"2084 Sinfonia cosmica" a cura di F. Ferrari. Mattias Glavinic, pianoforte*

***Quattro Haiku* (2021/22)**

per pianoforte (9')

Anche di notte profuma il gelsomino
Spring Photos Bring Cheer in Winter
Veglia, nella conchiglia, la perla
Ogni suono ha un gemello inudibile

*I^a es.: 11 ottobre 2022, Ex Novo Musica, Teatro La Fenice, Venezia,
A. Orvieto pianoforte*

***Dosana nova* (2021-22)**

per orchestra (14')

(3.3.3.3 - 4.3.3.1 - Pf (4 mani) – Timp. – Perc. (4) – Arpa – Archi)

Commissione dell'Accademia di Santa Cecilia

*I^a es.: 13/4/2023 Auditorium Parco della Musica, Roma, Orchestra di Santa Cecilia,
Dir. A. Pappano
Edizioni Ricordi*

BRUNO MADERNA

***Serenata per un satellite* (1969)**

versione di Claudio Ambrosini del 1985 e del 2023

per ensemble e due cori battenti in eco

(Ensemble principale: fl., ob., cl., v., perc.

Due cori: 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 vni., 2 chit.)

***L'orecchio onniudente* (2025)**

per quartetto vocale femminile (SSMA), attore e pianoforte (40')

Testi di Angelo Beolco, detto Ruzante e di Giuliano Scabia

- 1) O stelle
- 2) Come orecchio infinito
- 3) Per avere visioni
- 4) Meravigliosi e strani
- 5) Perché tutti

6)Malabestia

7)Sta venendo la sera

8)Nulla muore, nulla va perso

I^ es.: 29/IX/2025. Festival Belcanto, Teatro delle passioni, Modena

M. Sambin attore, Quartetto Vox Secreta (M. C. Ardolino, C. Graziadei, soprani; J. Mellor mezzo., C. Bonelli contralto), M. Liva pianoforte, M. Jovanovic clavicembalo e direzione

3. Claudio Ambrosini - Catalogo delle opere (dal 1973)

(I titoli sottolineati hanno le parti copiate da copisti o con il computer)

per UNO STRUMENTO (tastiere e chitarra escluse)

Icaros (1981)

per violino (6')

Registrato nella cassetta CADEAU (1982), Ed. L'inventario. Viol. Carlo Lazari

I[^] es.: 29/IX/1988. Helsinki, Radio Finlandese, Viol.: John Störgards

Dedalo/Icaro (1981/'82)

per violino (12')

Dedalo/Icaro (1981/'82 - 2016)

versione per violino spazializzato e live electronics (12'30")

I[^] es.: 14/XII/2016, Ex Novo Musica, Teatro La Fenice, Venezia.

C. Lazari Vo., A. Vidolin regia del suono

Ballo contadino (1981)

per violino (2'30")

A guisa di un arcier presto soriano (1981)

per flauto (6')

(ispirato al sonetto "O donna mia, non vedestù colui" di Guido Cavalcanti)

Registrato nella cassetta CADEAU (1982), Ed. L'inventario. Fl.: D. Ruggieri

I[^] es.: 12/5/1984. Lisbona, Fond. Gulbenkian, Fl.: D. Ruggieri.

Capriccio, detto L'Ermaphrodita (1983)

per clarinetto basso (9')

Commissione: Luglio Musica, Certaldo

I[^] es.: 24/VII/1983. Certaldo, Casa Boccaccio, Clar.: E. Fugagnoli

Pezzo di grande successo. Eseguito per esempio da Harry Sparnaay finora più di 500 volte in tutto il mondo. Inserito nel CD dei 25 anni dell'attività della Gaudeamus Foundation e in diversi altri CD (finlandese, olandese, canadese, italiano, americano) da altri clarinettisti.

in "Perspectives"

25 years of International Gaudeamus Interpreters Competition

Harry Sparnaay

CD Gaudeamus Foundation- Amsterdam (1985)

in "The virtuoso clarinet"

Kari Krikku (1989), CD Finlandia Records, FACD 366

in "Il Clarone detto l'Ermaphrodite"

Thomas Aber (1999), CD earThis! (1991)

e altri...

Rousseau, Le Douanier: "FOLLIA D'ORLANDO" (1983)

per clarinetto (8')

I[^] es.: 6/X/2004. *Ex Novo Musica*. Cl.: D. Teodoro.

For a Month we Loved Forever (1994)

per percussione (11'30")

I[^] es.: 30/XI/1995. *Genova, Goethe Institut, Perc.*: K. Dellisanti

Vita (2003)

per violino (3')

Commissione SpazioMusica

I[^] es.: 5/XI/2003. *Cagliari, festival SpazioMusica*

V. M. Rogliano

Il suono e il suo doppio (2004)

per violoncello (8')

I[^] es.: 7/X/2004. *Bologna Festival*. Vc. C. Teodoro.

Reg. su Cd da Matt Heimowitz

Also sprach die Sibylle (2011)

per fagotto (6')

I[^] es.: 18/VI/2013. *Suona Francese, Ex Novo Musica 2013, P. Carlini, fag.*

Edizioni Ricordi

Classifying the Thousand Shortest Sounds in the World (2012)

per flauto (9'30")

I[^] es.: 9/IX/2012. *Festival Musica Contemporanea, La Biennale di Venezia.*

F. Lotti, fl.

Edizioni Ricordi

Pasifae (2012)

per flauto (7')

I[^] es.:

Edizioni Ricordi

Tic-tac (ossia Come ammazzare il tempo) (2013)

bagatella per metronomo e percussione (un esecutore, preferibilmente molto giovane) (4')

I[^] es.: 11/V/2013. *"Del dirsi veneziano"*

Conserv. B. Marcello, Venezia, G. Somma, perc.

Gamut (sette ritratti di nota) (2015)

per arpa (14')

I[^] es.: 26/II/2015. *Roma, Teatro in Scatola*. Arpa: N. Recchia

Seconda vita (2015)

versione di *Vita* per viola (3')

I[^] es.: 7/VI/2015. *Venezia, Teatrino di Palazzo Grassi,*

V.la M. Paladin

Un altro insopportabile pezzo per flauto (2016)

per flauto (8')

I[^] es.: 23/IX/2016. *Festival Traiettorie, Parma.*

Fl. M. Caroli

per TASTIERA

Album di danze, come nuove (1977)

per pianoforte e per clavicembalo (12')

SSSonata (1977-78)

per pianoforte verticale (con pedale di sordina totale) e per pianoforte a coda
(un esecutore)

Pandora/o (1979)

per pianoforte (4')

Registrato nella cassetta PANDORA/O (1982), Ed. L'inventario.

Onda (progetto per un bis molto laborioso) (1979)

per pianoforte a coda (3'?)

(esposto alla mostra Venezia febbraio 1980, Galleria del Cavallino, Venezia.

Poi mandato a Franco Masotti. Attualmente smarrito, da cercare)

Rondò di forza (1981)

per pianoforte (5')

I[^] es.: 21/IV/1982. Venezia, Teatro La Fenice, Pf.: A. Ambrosini

Ballo Italiano (1981)

per pianoforte preparato (5')

Impromptu (1982)

per pianoforte (3')

I[^] es.: 9/6/83. Firenze, Teatro Comunale, Pf.: M. Damerini

Épater! Épater! (1982)

per pianoforte verticale (con pedale di sordina totale) (6')

I[^] es.:Viitasaari Festival, Pf: A. Orvieto

Grande ballo futurista (1982)

per pianoforte verticale (con pedale di sordina totale) (9')

I[^] es.: 9/6/83. Firenze, Teatro Comunale, Pf.: M. Damerini

Capriccio (1982)

per due pianoforti (5')

*I[^] es.: 08/XI/2014. Ex Novo Musica, Conservatorio Benedetto Marcello,
M. G. Bellocchio e A. Orvieto, pf*

Apocrifo (1984)

per pianoforte verticale (con pedale di sordina totale) (3')

*Commissione della rivista "Piano Time", successivamente
stampato nella raccolta "Il pianoforte contemporaneo", Ed. Ricordi*

I[^] es.: 21/IV/ 1985. Roma, Fest. Nuova Consonanza. Pf.: J. Avery.

Ballo in ottava rima (1991) |°| (vedere: "Balletto": Canzoniere ballato)

per pianoforte (4'30")

Commissione: Ministero della Cultura francese

I[^] es.: 15/II/1992. Paris, Fest. Futurs-Musiques, Ens. Accroche-Note.

Preludio, a sguardi (1994)

per pianoforte (6'30")

Commissione: Novurgia, Milano

I[^] es.: 14/X/1994. Milano, Palazzina Liberty. Pf.: B. Canino

Tre improvvisi (1997)

per Disklavier (12')

25/V/2001, La Biennale di Venezia, Teatro Piccolo Arsenale, G. Battel, disklavier; A. Vidolin, regia del suono

Ciaccona (1998)

per pianoforte (8'30")

I[^] es.: 25/2/1999. ARS NOVA, SWF Ludwigshafen, Germania

Pf Kristi Becker

A Night with Casanova (1998)

sei notturni per pianoforte (16') da

LE CAHIER PERDU DE CASANOVA

I[^] es.: 8/5/2005. Leamington Festival's New Music Day, Leamington, Inghilterra

Pf Jonathan Powell

Noblesse oblige (2014)

per pianoforte aristocraticamente clavicembalizzato (3 ')

(pianoforte preparato)

I[^] es.: 22/5/2014. Conservatorio "G.B. Pergolesi", Fermo, PF. A. Gentile

Tecniche per la misurazione dell'infinito (2014)

per tre pianoforti (11 ')

I[^] es.: 23 ott. 2014, Milano, Concerti di Musica Realtà, Aula Magna Univ. Bocconi,

Pf: A. Alberti, S. Ligoratti, O. Sciortino

Ed. Ricordi

Omphalos (2018)

per pianoforte (2 ')

piccolo omaggio alla madre Grecia sul tema di Tria paidià volotikà

I[^] es.: 13 apr. 2018, Atene, Anfiteatro, Technopolis, Pf. R. Vaglini

Pictures at Another Exhibition (2018)

per Disklavier e immagini proiettate (45 'ca.)

(Possono aggiungersi riprese video della performance in tempo reale)

Opere visive (proiettate) di

Alviani, Balla, Basquiat, Bunuel/Dali, Burri,

Cattelan, Dada/Duchamp, Fontana, Haring,

Kiefer, Kosuth, Louis, Manzoni, Mondrian,

Pollock, Rothko, Turner, Viola, Warhol

I[^] es. (work in progress): 12 maggio 2018, Conservatorio di Venezia, Disk. M. Liva

I[^] es. Nuova Versione: 10 ott. 2018, Auditorium Pollini, Padova, Disk. M. Liva

Gamut n.2 (Pavana) (2018)

per tre pianoforti (5')

I[^] es.: 20 dic. 2018, Padova, Auditorium Pollini

M.G. Bellocchio, F. Bongelli, A. Orvieto Pianof

Short Stories (Ales in Wonderland) (2018-2019)

per pianoforte, pianoforti giocattolo, carillon, sonagli e altro (8')

Soundland

Flipper Ball

Achab

Metronopolis revisited

I[^] es. (work in progress): 18 gen. 2019, Teatro Remondini, Bassano del Grappa, Amici della musica

Alessia Toffanin pf

2084. Ultime sette gocce d'acqua nella clessidra (2020)

per pianoforte (2')

I[^] es. (in video): 24 maggio 2022, Venezia, Ateneo Veneto, pres. del libro

"2084 Sinfonia cosmica" a cura di F. Ferrari. Mattias Glavinic, pianoforte

Anche di notte profuma il gelsomino (2021)

haiku per pianoforte (3')

I[^] es.: 15 maggio 2021, Trieste, Conservatorio, Convegno su Hosokawa

M. Iaiza pianoforte

Quattro Haiku (2021/22)

per pianoforte (9')

Anche di notte profuma il gelsomino

Spring Photos Bring Cheer in Winter

Veglia, nella conchiglia, la perla

Ogni suono ha un gemello inudibile

I[^] es.: 11 ottobre 2022, Ex Novo Musica, Teatro La Fenice, Venezia,

A. Orvieto pianoforte

Per CHITARRA e TIORBA

Tre studi sulla prospettiva (1973-74)

- Scherzo (Omaggio a Escher) (1974?, stesura 1993) (3'30")

- Canzone curva, detta "dell'occhiolino" (1973?, stesura 1992) (2'30")

I[^] es.: 7/III/1994. Venezia, Teatro Avogaria, Chit.: D. Bisso

- Pensiero minore (1973?, stesura 1992) (2'45")

I[^] es.: 7/III/1994. Venezia, Teatro Avogaria, Chit.: D. Bisso

*Inciso su CD allegato agli Atti del convegno Matematica e Musica 2003, Springer Verlag
Ed. Ricordi*

Canzone d'ombre (1973?, stesura 1992) (4')

Ed. Ricordi

Canzone a perdere (1973?, stesura 1992) (5')

Ed. Ricordi

Tantalo sorridente (1973?, stesura 1992) (2'30")

I[^] es.: 22/III/2017, Conservatorium De Singel, Antwerpen, Chit. A Mesirca

Ed. Ricordi

Canzone molle (1973?, stesura 1992) (3')

I[^] es.: 2 ott. 2012, Singapore, Lunchtime Concerts, Chit.: Marco Minà

Ed. Ricordi

Nulla nox sine linea (Due notturni per chitarra)

(1973?, stesura 1993, revis. 2013) (3'30")

Ed. Ricordi

Blues (1974?, stesura 1992) (5')

Arie e danze (1978)

I[^] es.: 20/IV/1982. Milano, Chit. Motoaki Nakamura (8')

Ed. Ricordi

Notturmo (Tombeau per Jimi H.) (1975, stesura 1992) (6')

I[^] es.: 25 Feb. 1996, Vancouver, Marzena Festival. Chit.: Doug Hensley

Registrato su CD "Hendrix Uncovered", Marzena 101, D. Hensley, chit.

Ed. Ricordi

Notturmo, con sogno (senza data, metà/fine anni '70) (2'30")

Ed. Ricordi

Song of Innocence, Song of Experience (senza data, fine anni '70- primi '80?) (2'30")

Ed. Ricordi

Three Holograms

Janus ipse, dixit (1'15")

Rabdomante (Mosè?) (2')

Arcimboldo docet (1')

(senza data, fine anni '70- primi '80?)

Ed. Ricordi

I'mbrazilian (1987) (2'15")

Ed. Ricordi

Priapo assiderato (1992) (5'30")

I[^] es.: 15 ott. 1999, Festival d'Orléans. Chit.: Wim Hoogewerf.

Ed. Ricordi

There Was Animal in Her Eyes (prima del 1995)

I[^] es.:

Rap (1994) (7')

I[^] es.: 29/2/1996. Rotterdam, Chit.: Magnus Andersson

Ed. Ricordi

Ciaccona in labirinto (1995) (9')

(detta anche **Ciaccona del giglio**)

I[^] es.: 16 Feb. 1996. Ateneo Veneto, Carnevale di Venezia.

In occasione della posa di una lapide dedicata a Pietro Aretino.

Chit. D. Bisso

Ed. Ricordi

Tre studi en plein air (2013)

- **Notturmo** (1'30")

- **Aube** (1'30")

- **Bus-stop** (1'30")

I[^] es.: 3/IV/2016, Spazio Freon, Scuola Popolare di musica, Testaccio, Roma, Chit. S. Cardi

Ed. Ricordi

Entartete Musik (2017) (6')

Registrato su cd nel 2021 da Alberto Mesirca nel CD Todas las obscuridades

De las noches sin luna, dotGuitar.it, .G2101

I[^] es. pubblica:

Ed. Ricordi

Kapsberger, Secret Pages (2017-2018)

per tiorba e suoni di Venezia (30')

At the Murazzi, ancient sea fortifications (Registrazione)

Tastata (*)

Tastata riflessa

Steps into the flood (Aquagrandia) (Registrazione)

Toccata (*)

Aria

Gondolas moored at the Biennale Gardens (Registrazione)

Canzone

Canzone in eco

Moored cruise ships (Registrazione)

Sarabanda

Ciaccona

High tide in St. Mark's Square, bells and chorus of seagulls (Registrazione)

Ricercare

Children at the Frari (Tomb of Monteverdi) (Registrazione)

Arpeggiata

Registrato su CD Arcana / Outhere A541, 2023

S. Maiorana, Tiorba

Ed. Ricordi

() I[^] es.: 11/nov/2023, Ex Novo Musica, Teatro La Fenice, Venezia, S. Maiorana tiorba*

Thou, Nature, Art My Goddess (2024)

per chitarra (3'30"s)

I[^] es in video: 16/III/2024 Roma Expo Guitars, Roma, A. Mesirca chit.

I[^] es. pubblica:

per DUE STRUMENTI

Trompe-l'oreille (1981)

per vibrafono e flauto (6')

Registrato nella cassetta CADEAU (1982), Ed. L'inventario.

Fl. D. Ruggieri, Vib.: G. Facchin

I[^] es.: 14/VII/1985. Venezia, Chiesa della Pietà. Fl.: F. Massaglia, Vib. K. Dellisanti

"Oh, mia Euridice..." A Fragment (1981)

per un clarinetista (anche cantante) e viola (7')

Registrato nella cassetta CADEAU (1982), Ed. L'inventario.

Cl.: D. Teodoro, V.a: A. Amendola

Ballo meridionale, detto "dell'uccellino" (1981-82)

per flauto e violino (3')

(forse perduto)

Erbario spontaneo veneziano (2011)

per violino e pianoforte (20')

- Tasso barbasso
- Vitriola
- Dente de can
- Fiorella di barena
- Trifoglio acquatico
- Rosa damascena
- Calcatreppola e Salicornia
- Tortulo
- Finocchio di mare
- Ombelico di Venere
- S-ciocchetti
- Cimbalaria psicopompa

Commissione dell'Accademia Filarmonica Romana

I[^] es.: 19-01-2012, Roma, Teatro Argentina,

V.no Sonig Tchakerian, Pf. Roberto Prosseda

Erbario alpino (con due ibridi immaginari) (2012)

per flauto e pianoforte (15')

Libro Primo

- Bosco primo
- Erba viperina
- Bosco secondo
- Raponzolo di roccia
- Bosco terzo
- Astranzia maggiore e Soldanella alpina
- Bosco quarto
- Scaccialupi (ibrido immaginario)
- Bosco quinto
- Cresta di gallo pelosa e ranuncolo pigmeo

Eseguito parzialmente come:

"Pagine da Erbario alpino" il 28-06-2012 alla Villa La Mausolea, Soci (Arezzo), in occasione del Millenario della fondazione dell'ordine monastico camaldolese. Federica Lotti, fl.

Matteo Liva, pf.

Libro secondo (2012-2024)
Strozzadiavoli
Nigritella rubra, Nigritella nigra

Grande fratello (2017)
per clarinetto basso in Sib e violoncello (12' 30")
I[^] es.: 5/VII/2017, Venezia, Teatro La Fenice, Maratona Contemporanea
Cl. D. Teodoro, Vc. C. Teodoro

Carnis ore, cordis ore (2018)
per flauto (e flauto basso) e chitarra (8')
I[^] es.: 27/VI/2018, Venezia, Auditorium Squero, Fondazione Cini,
Fl. F. Lotti, Chit. F. Baldissera

per GRUPPO DA CAMERA

Ziggurat (1975)
per pianoforte/i, arpa/e, clavicembalo/i, chitarra/e, vibrafono/i e altri strumenti ad libitum, ma caratterizzati dal suono che continua liberamente a risuonare, più o meno a lungo, dopo l'attacco.

Attimo relativo (1973)
per insieme strumentale ad libitum (3")
I[^] es. 24/X/1976. Ancona, Amici della musica. Dir.: S. Frontalini

Una forma, chiusa (1981)
per flauto, violino e viola (13')
I[^] es.: 10/IV/1981. Belveglio, Ex novo Ensemble.
Secondo Premio al Concorso di Belveglio 1981 (primo non assegnato)

Trobar clar (1982)
per flauto, oboe, clarinetto, tromba, sax (10')
I[^] es.: 16/IV/ 1982. Belveglio. Ex novo Ensemble.
Primo Premio al Concorso di Belveglio 1982

Senza titolo (1983)
per orchestra da camera (8')
(2 fl, ob, cl, sax, fg, cr, tr, 2v., va, vc, cb, arpa, celesta, pf)
Vietato ai minori (1983)
per pianoforte verticale (con pedale di sordina totale, ossia pianoforte digitale) e 5 strumenti (12')
(fl., cl., vc, clav, perc.)
Commissione: Ministère de la Culture, Paris.
I[^] es.: 24/IX/1983. Roma, Accademia di Francia, Ensemble 2E2M, Dir: P. Mefano

Nell'orecchio di Van Gogh, una pulce (1983)
per pianoforte a coda e pianoforte verticale (con pedale di sordina totale) e 6 strumenti (18')
(Fl, Ob, Cl, V. Vc, Perc, Pf)
Commissione: Ass. Scarlatti di Napoli.

B. Canino, A. Meunier, D. Ruggieri, P. Fabretti, D. Teodoro, A. Dellisanti. Dir.: C. Ambrosini

Concavo, convesso (1983)

per pianoforte verticale (con pedale di sordina totale) (ossia pianoforte digitale) e 8 strumenti.(11')

(fl, cl., sax, tr, t.ne, v., vc, perc, pf verticale)

I[^] es.: 07/10/2000. Venezia, Fondaz. Levi. Ex Novo ensemble, dir. C. Ambrosini.

Gli italiani parlano tutti con le mani (1984)

per pianoforte verticale (con pedale di sordina totale) (ossia pianoforte digitale) e pianoforte a coda (1 esec.), e 8 strumenti (10')

(fl, tr, chit. elettr., v., v.c, cb, 2 perc)

Commissione: L' Itineraire, Paris.

I[^] es.: 16/4/1984. Paris, Centre G. Pompidou, Ensemble de l'Itineraire. Dir: Guy Reibel

De vulgari eloquentia (1984)

per pianoforte e 4 strumenti (18')

(Fl., cl., v. (anche v.a), v.c, pf.)

Commissione: Festival delle Nazioni, Città di Castello.

I[^] es.: 6/IX/1984. Città di Castello, Festival delle Nazioni, Ex novo Ensemble. Dir.: C.Ambrosini

Registrato sul Cd "Ex Novo Ensemble 30°", Stradivarius

Hic sunt leones (1984)

per pianoforte e 7 strumenti (19')

(Fl. Cl. Sax (e II clar.) V. V.a V.c Perc. Pf.)

Commissione: Ensemble Köln.

I[^] es.: 4/XI/1984. Köln, Ensemble Köln. Pf: K. Becker, Dir.: R. HP. Platz.

Impromptu (1984)

per quintetto a fiati (10')

Commissione: Quintette Nielsen, Paris.

I[^] es.: 14/X/1984. Paris, Quintette Nielsen.

Trobar clar (1984)

versione per flauto solista, fiati concertanti, archi e pf. in eco (12')

(Fl, ob, cl, tr, sax, v, va, vc, cb, pf vert. (con pedale di sordina totale)

I[^] es.: 29/IX/1988. Helsinki, Radio Finlandese, Ensemble Avanti! Dir.: C. Ambrosini

Trobar clus(1985)

per pianoforte e 12 strumenti (18')

(Fl, Ob, Cl, Tr, Cr. Fg, 2 v.i, v.a, v.c, cb, perc, pf)

Commissione della Biennale Musica di Venezia.

I[^] es.: 23/IX/1985. Venezia. Biennale Musica, Ex novo Ensemble. Dir.: C. Ambrosini

Improvviso (Noche oscura) (1984-85)

per pianoforte e ensemble (20')

(Fl, ob, cl, tr, fg, vo, va, vc, cb, perc, pf)

Commissione: WDR, Köln

I[^] es.: 13/IX/1985. Köln, Ensemble Köln. Pf.: K. Becker, Dir.: R. HP. Platz.

Dettaglio sacrilego (1987)

per percussioni e 12 strumenti (13')

(Fl., ob., cl., cl. basso, fg., cr., tr., t.ne, v., v.a, v.c, cb., perc.)

Commissione: Orchestra Carme.

I^a es.: 20/II/1988. Roma, Orch. Carme. Perc.: D. Grassi, Dir.: C. Ambrosini

Rondaccio (1988) |°| (vedere: "Balletto": Canzoniere ballato)

Versione di **impromptu** per pianoforte e una o due percussioni (8')

Commissione: Ministero della Cultura francese

I^a es.: 15/II/1992. Paris, Fest. Futurs-Musiques, Ensemble Accroche-Note.

Dove c'è un tabù c'è un desiderio (1990)

per strumenti rinascimentali (10')

(2 cornetti, dulciana, 4 tromboni, v., v.a, v.c, clav., organo positivo)

Commissione: WDR, Köln.

I^a es.: 25/V/1990. Gütersloh, Musica Fiata. Dir.: Robert HP. Platz

"Oh, mia Euridice..." A fragment (1991, versione originale 1981)

versione per un clarinetista (anche cantante), violoncello e pianoforte (8')

Commissione: Teatro "Valli", Reggio Emilia.

I^a es.: 11/XII/1991. Reggio Emilia, Teatro "Valli". Ex Novo Ensemble.

Ballo da sfioro (1991) |°| (vedere: "Balletto": Canzoniere ballato)

per pianoforte, clarinetto in SIb e 2 percussioni (5')

Commissione: Ministero della Cultura francese

I^a es.: 15/II/1992. Paris, Fest. Futurs-Musiques, Ensemble Accroche-Note.

Canzone muta (1991) |°| (vedere: "Balletto": Canzoniere ballato)

per pianoforte e 2 percussioni (3')

Commissione: Ministero della Cultura francese

I^a es.: 15/II/1992. Paris, Fest. Futurs-Musiques, Ensemble Accroche-Note.

Ballo sghembo (1993)

per 2 pianoforti e 2 percussioni (11')

Commissione di Ars Ludi

I^a es.: 28/II/1994. Los Angeles, County Museum, Ars Ludi.

Prélude à l'après-midi d'un fauve (1994)

per flauto, violino e pianoforte (9'30")

I^a es.: 16/X/1994. Luxembourg, I. Arditti, O. Pizzo, M. Zurria.

Ballo da sfioro (1996, versione originale 1991)

versione per ensemble "a cori battenti" (Fronte e Retro) (5')

"Coro" 1 (Fronte): Pf, Cl., 2 Perc.

"Coro" 2 (Retro): Fag., Arpa, 2 V., V.la, Vc. Cb.)

Commissione: Musica presente - Musica in Europa

I^a es.: 28/X/1996, Milano, Teatro Scala, Dir. S. Gorli, Divertimento Ensemble

Wolfgang chi? (2006)

per timpano, ottavino (estesi) e coretto eolico (3')

(fl, perc, pf, 4 esecutori per i "Tubi Armonici" – che possono essere 4 musicisti qualunque–)

Commissione: Associazione In Canto (su un frammento da *Il Flauto Magico* di W. A. Mozart)

I^a es.: 6/XII/2006. Terni, Auditorium del Palazzo Primavera. Ensemble InCanto, dir. Fabio Maestri

Quintetto "delle dissonanze" (2008)

per quartetto d'archi, corno di postiglione (cromatico, ossia: tromba in Sib)

o altre trombe ad libitum (7')

Dal Quartetto K. 465 "delle dissonanze" di W. A. Mozart

I^a es.: 23/10/2008, Festival Sinopoli, Taormina.

Paolo Fresu e Quartetto Alborada

Vite di suoni illustri (2012)

per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte (10')

Commissione: Ex Novo Musica

I^a es.: 3/XI/2012. Ex Novo Musica 2012, Teatro la Fenice, Venezia.

Ex Novo Ensemble, dir. C. Ambrosini

De alchimia (2014)

per flauto (e Fl. Piccolo), Clar. in Sib, V.no, Vc, Piano, Perc. e materiali vari (3')

Commissione: Teatro La Fenice

I^a es.: 11 luglio 1984. Festival Lo spirito della musica di Venezia, "Maratona Nono",

Teatro La Fenice, Venezia, Ex Novo Ensemble

Algario (2013-2014)

piccola antologia subacquea

per clarinetto, viola e percussioni (30')

Libro primo

1) Laguna Nord. **Alghelonghe, Fili fini**

2) Rio de l'Acqua Dolce. **Pontaspilli, Recie de cunicio, Pennaci**

3) Valleselle sopra vento. **Cervèlo de brómbole**

4) Palude dei laghi. **Anime**

5) Rio del Mondo Novo. **Giustacuori**

6) Rio del Brusapiombo. **Lengue de fogo**

7) Fondi dei Sette Morti. **Bombàso zalo**

Libro secondo

8) Laguna Est, Valle Grassabò. **Sanguaccio, Porporine**

9) Rio de la Fornace. **Alghe fiappe**

10) Laguna ovest. **Caveazzi, Zatine bele**

11) Rio dei Scoacamini. **Corallo moro**

12) Rio dei Lustraferi. **Paglietta, Scovolin**

13) Canal dei petroli. **Man del diavolo**

14) Rio de le Carampane. **Foulards (Strazze de vero), Corallin dorà fin, Nastrini, Pavoni, Ventaglietti**

15) Bacino San Marco, Monumento alla partigiana. **Lame nere, Pavegia de mar**

I^a es. del Libro Primo: 4/XII/2013, Ex Novo Musica, Venezia, Teatro La Fenice,

Ex Novo Ensemble.

I^a es. completa: 18/X/2014, Ex Novo Musica, Venezia, Teatrino di Palazzo Grassi,

Ex Novo Ensemble.

Incipit (2017)

per insieme strumentale (2'30")

I^a es.: 18/II/2017. Kiev, Dovzhenko Center, Ukho Ensemble Kyiv, dir. L. Gaggero

Domini minimi (2017)

*per flauto (e flauto basso), clarinetto (e clarinetto basso) in Sib,
violino, violoncello e pianoforte (8')*

I^a es.: 29/XI/2017, Venezia, Cons. "B. Marcello", Ex Novo Musica 2017, Ex Novo Ensemble

Incipit, d'Inferno (2020)

per quartetto d'archi (2')

(per un progetto andato a vuoto relativo al centenario di Dante 2021)

Work in progress da sviluppare in un quartetto autonomo

MATERIALE PER IMPROVVISAZIONI**Etymon n. 1 (Mirror, Mirror on the Wall) (2018)**

improvvisazione impostata per uno o più strumenti (ad libitum)

I^a es.:

scala crom asc

Etymon n. 2 (Of Human Bondage) (2018)

improvvisazione impostata per uno o più strumenti (ad libitum)

I^a es.:

scala crom asc con note pedale

Etymon n. 3 (Jacob's Ladder) (2018)

improvvisazione impostata per uno o più strumenti (ad libitum)

I^a es.:

scala crom asc e disc per moto contrario

Etymon n. 4 (The Four Elements???) (2018)

improvvisazione impostata per uno o più strumenti (ad libitum)

I^a es.:

scala asce e disc crom per moto contrario, con pedale grave e pedale acuto ("ombrello")

Etymon n. 5 (Roulette) (2018)

improvvisazione impostata per insieme strumentale ad libitum

I^a es.:

*scala asce e disc crom per moto contrario, con pedale grave e pedale acuto ("ombrello") e nota
ostinata ribattuta ad libitum (come perno)*

Etymon n. 6 (Fearful Symmetry) (2018)

improvvisazione impostata per insieme strumentale ad libitum

I^a es.:

*Scale asc e disc per moto parallelo o contrario, purché sempre a bicordi (o coppie di strumenti)
con o senza pedale*

Etymon n. 7 (Crossroads) (2018)

improvvisazione impostata per insieme strumentale ad libitum

I[^] es.:

Scale asc e disc in moto esclusivamente contrario, con o senza pedale

per QUARTETTO D'ARCHI

Ma misi me per l'alto mare aperto (2015)

per quartetto d'archi (8'30")

I[^] es.: 23 settembre 2015. Ciclo "Vedova e l'Avanguardia musicale",

Fondazione Vedova, Venezia. Quartetto Nous

Edizioni Ricordi

per VOCE e STRUMENTI

Annunciazione (1984)

per soprano e 5 strumenti.

Testo di Berto Morucchio (6')

(sop., cl., t.ne, va., acordeon, pf)

Commissione: Ensemble Intervalles, Paris.

I[^] es.: 19/X/1984. Paris, Ensemble Intervalles

Auguries of Innocence (1984)

per soprano e pianoforte verticale (con pedale di sordina totale) (5')

Testo di William Blake.

Il segreto (1988)

per soprano e ensemble (8')

(fl., ob., cl., v.o, v.a, v.c, arpa, 2 perc)

Testo di Anonimo extraeuropeo

Commissione: Festival '900 Musica, Trento.

I[^] es.: 14/XI/1988. Trento, Festival '900 Musica. Dir.: M. Dini Ciacchi
in "Folk Songs"

CD Ricordi (1989) CRMCD 1009

Le fleuve(1991) |°| (vedere: "Balletto": Canzoniere ballato)

per soprano, clarinetto in Sib e percussione (5')

Testo di Yves Bonnefoy

Commissione: Ministero della Cultura francese

I[^] es.: 15/II/1992. Paris, Fest. Futurs-Musiques, Ens. Accroche-Note.

Pàrtite amore, adeo (1991) |°| (vedere: "Balletto": Canzoniere ballato)

per soprano, clarinetto in Sib e percussione (6')

Testo di Anonimo Italiano del sec. XIII

Commissione: Ministero della Cultura francese

I[^] es.: 15/II/1992. Paris, Fest. Futurs-Musiques, Ens. Accroche-Note.

Lode alle tette (1991) |°| (vedere: "Balletto": **Canzoniere ballato**)

per soprano, clarinetto in Sib, (violino) e percussione (8')

Testo di Giorgio Baffo

Commissione: Ministero della Cultura francese

I^a es.: 15/II/1992. Paris, Fest. Futurs-Musiques, Ens. Accroche-Note.

Ecu, che ascuti (1993)

per mezzosoprano e vibrafono (7' 30")

Testo di Giovanni Meli

I^a es.: 25/IV/1998. Thetis, Venezia. M.sop. P. Herbich, Vib.: A. L. Barber

SUITE

dall'opera: Orfeo, l'ennesimo (1984)

per 2 sop, M.sop. e ensemble (40')

(fl., ob., 2 cl., e sax, tr., t.ne, 2 perc, pf, 2 v.i, v.a, v.c, cb)

I^a es. : 26/VI/1993. Middelburg, Olanda, Xenakis Ensemble. Dir.: D. Masson.

Tutti parlano (1993)

per soprano, flauto e violoncello (7')

Testo di Virgilio Guidi

Commissione: Vocemusica, Faenza.

I^a es.: 12/XI/1993. Faenza, Festival di Musica Contemporanea. Sop.: B. Lazotti.

Incluso nel Cd "Anima mundi"

CIRS 001 (1999)

Il sole, la polvere (1997) |**| (vedere: "Balletto": **Pandora librante**)

per soprano, mezzosoprano e 6 strumenti (4' 30")

(Fl. Cl. V. Vc. Pf. Perc.)

Testo di Lucrezio Caro da *De rerum natura*

L'usignolo (1997) |**| (vedere: "Balletto": **Pandora librante**)

per soprano, mezzosoprano e 3 strumenti (6'30")

(Fl. V. Perc.)

Testo di Anonimo Italiano del sec. XIII.

Commissione: Teatro Sociale di Rovigo,

I^a es.: 3 ott. 1997, Rovigo

S'i' fosse foco (1997) |**| (vedere: "Balletto": **Pandora librante**)

per soprano, mezzosoprano e 6 strumenti (4')

(Fl. Cl. V. Vc.Pf. Perc.)

Testo di Cecco Angiolieri

Commissione: Teatro Sociale di Rovigo, I^a es.: 3 ott. 1997, Rovigo.

Aube (1997) |**| (vedere: "Balletto": **Pandora librante**)

per soprano, mezzosoprano e 2 percussioni (5')

Testo di Anonimo Italiano del sec. XIII.

Commissione: Teatro Sociale di Rovigo, I^a es.: 3 ott. 1997, Rovigo.

Due notturni, una serenata, un'alba

per soprano e pianoforte

da "Le cahier perdu de Casanova"

ballett'opera da camera in due parti (1998)

Testi di Gaspara Stampa.

Notturmo blu (per pianoforte)

Alba della meraviglia (per soprano e pianoforte)

Notturmo mascherato (per pianoforte)

Serenata insonne (per soprano e pianoforte)

Prima es. italiana: 9/V/2017, "Il cammino della voce", Museo del Novecento, Milano

M. Nahon pf, J. Cho sop.

Dai Filò di Zanzotto (2003)

trittico per quattro voci femminili e pianoforte (25')

(SSMA)

Testo di Andrea Zanzotto

Commissione: Cuiusvis Toni Quartet, I^a es. parziale: 12 apr. 2003, Ateneo Veneto, Venezia

I^a es. completa: 28 gennaio 2004, Ateneo Veneto, Venezia

Incisione su CD e stampa della partitura autografa: Ateneo Veneto 2004

Lied Ohne Worte (2004)

per soprano, coro misto di voci bianche, pianoforte e registrazioni (possibilmente in quadrifonia) (19' ca.)

Ideazione, scelta, elaborazione dei testi e traduzioni: Claudio Ambrosini

Testi originali di Beethoven, Schiller e di bambini internati nel campo di concentramento di Terezin (Pavel Friedmann, Hanus Hachenburg, "Teddy" L 410 e Altri senza nome).

Commissione della Città di Venezia in occasione del 60° anniversario della liberazione di Auschwitz.

I^a es.: 23 gennaio 2005, Venezia, Teatro Malibran. Sop. S. Visentin, Pf. A. Orvieto, Elett. A.

Vidolin. Coro "Piccoli Cantori Veneziani", dir. M. Bortolato.

Ur-Malo, da Meneghello (2007)

polittico per quattro voci femminili, pianoforte e cose (23')

(SSMA)

Testo di Luigi Meneghello da *Pomo Pero*

I^a es.: 18/XII/2007, Ateneo Veneto, Venezia. Quartetto Vox Secreta, M. Liva, pf

Incisione su CD e stampa della partitura autografa: Ateneo Veneto 2008

La dona danada (2010)

(dai *Canti dal Lazareto Vecio*)

per soprano, cimbalom esteso e piccolo insieme strumentale (8')

(fl. (e fl.basso), cl. basso, cimb. (e piccole percussioni: un esecutore), v., va., vc.)

Testo di Claudio Ambrosini (dai graffiti sui muri del Lazzaretto Vecchio di Venezia)

Commissionato da Milano Musica

I^a es.: 10/X/2010, Milano, Scharoun Ensemble, dir. A. Pestalozza

Edizioni Ricordi

Se il mare fosse de tocio / E mi me ne so' 'ndao (2011)

per mezzosoprano e pianoforte (3'??)

Frammenti da due canti popolari veneti

Adattamento dei testi di Claudio Ambrosini

In occasione del 150° anniversario dell'unità d'Italia

I^a es.: 18/V/2011, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Goldoni, Firenze.

A. Caiello, m.sop., M.G. Bellocchio, pf.

Tremita l'aria (2014)

parlata per voci e strumenti (5')

Testo di Giuliano Scabia

dal *Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù*

Prima es. (parziale): 10/4/2014, Conservatorio B. Marcello, Venezia.

Ensemble del Suono Vagante, dir. C. Ambrosini

La Grande Guerra

(vista con gli occhi di un bambino) (2014)

favola vera per coro maschile, soprano, voce narrante e tre strumenti (40')

(tr., pf. perc.)

liberamente tratta dal quaderno di scuola di Giuseppe Boschè

e da parole e versi di Anna Achmatova e Nelson Mandela

Adattamento e drammaturgia di Sandro Cappelletto

I[^] es.: 13/12/2014. Teatro La Fenice, Venezia

Sop.: S. Visentin, Coenobium vocale, dir. M. Dal Bianco, Voce narr. S. Cappelletto,

Pf/M. Liva, Tr. A. Perenzin, Perc. G. Somma

Flashback (2016)

per soprano, flauto e violoncello (6')

Testo di Linda Mavian

I[^] es.: 8/XI/2016, Auf's Neue, Haus del Musik, Stuttgart

Trio Vis-à-vis

Voi ch'ascoltate (2021)

per soprano e pianoforte (6'30")

Testo di Luigi Cerantola

I[^] es.: 6/XI/2021, Festival Trieste Prima 2021

G. Mattiuzzo sop., G. Mancuso Pf.

Di anima e corpo (2023)

per soprano e clarinetto basso in Sib (8')

Testo di Claudio Ambrosini

(con frammenti da William Blake,

Tantra e altre culture del mondo)

I[^] es.: 17/X/2023, Festival Nuovi spazi musicali, Ascoli Piceno

F. Kubler sop., A. Angster. Clar. B.

Tremita l'aria (2014, nuova versione 2024)

parlata per soprano e 5 strumenti (6')

(Fl., Cl., Pf., V., V.c)

Testo di Giuliano Scabia

dal *Canto notturno di Nane Oca sul platano alto dei Ronchi Palù*

I[^] es.: 24/3/2024

Amici della Musica / Ritratti, Cons. Firenze, GAMO Ensemble, dir. F. Gesualdi

Non sa che sia dolore (2025)

madrigale per tre voci femminili, violino, viola, viola da gamba,

clavicembalo, tiorba e percussione (9')

Testo di Giovanni Battista Guarini

I[^] es.: 20/VIII/2025, Lo specchio di Dioniso (Risonanze polifoniche erranti),

Teatro Amintore Galli, Rimini. V. Coladonato, M. Lanfranchi soprani, M. Bacelli

mezzosoprano. Ensemble Il dolce sguardo, dir. U. Nastrucci

L'orecchio onniudente (2025)

per quartetto vocale femminile (SSMA), attore, clavicembalo e pianoforte (40')

Testi di Angelo Beolco, detto Ruzante e di Giuliano Scabia

1. stelle
2. Come orecchio infinito
3. Per avere visioni
4. Meravigliosi e strani
5. Perché tutti
6. Malabestia
7. Sta venendo la sera
8. Nulla muore, nulla va perso

I^a es.: 29/IX/2025. Festival Belcanto, Teatro delle passioni, Modena

M. Sambin attore, Quartetto Vox Secreta (M. C. Ardolino, C. Graziadei, soprani; J. Mellor mezzo., C. Bonelli contralto), M. Liva pianoforte, M. Jovanovic clavicembalo e direzione

Sta venendo la sera (2025)

Versione per soprano, violino* e clarinetto in Sib (3')

Testo di Giuliano Scabia

* Il violino, facile, può essere suonato dal soprano

I^a es.: 15/IX/2025, Festival GAMO, Firenze

G. Peri soprano e violino, G. Riccucci clarinetto

per VOCE a cappella

Acrobata (1997)

per quartetto vocale misto (a cappella) (3'30")

(SATB)

Testo di Edoardo Sanguineti

Commissionato dal Ring Around Quartet.

I^a es.: 4/IV/1998. Bergamo, "Incontri europei con la musica", Ring Around Quartet.

Soliloquy (2003)

per quartetto vocale femminile (a cappella) (11 'ca.)

(SSMA)

Testo di Sylvia Plath

Commissionato per il compleanno (virtuale) di Peggy Guggenheim

I^a es.: 26/VIII/2003, Peggy Guggenheim Museum, Venezia

La pupara (2013)

madrigale a cinque voci (3')

(SSATB)

Testo di Jolanda Insana (1976)

I^a es.: 8/V/2013, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista

Ensemble La dolce maniera, Dir. L. Gaggero

Soliloquy (2015, vers. orig. 2003)

Versione per otetto vocale (a cappella) (SSMC TTBB) (11 'ca.)

Testo di Sylvia Plath

I^a es.: 14/XII/2015, Festival Ex Novo Musica, Ateneo Veneto, Venezia, Zero Vocal Ensemble

Shake! (Two Shakespeare's Sonnets) (2016)

per otetto vocale (a cappella) (SSAA TTBB) (11')

Sonnets 20 (A Woman's Face) and 66 (Tired with All These)

Testo di William Shakespeare

I[^] es.: 12/V/2016, Salone del Sansovino, Biblioteca Marciana, Venezia

Zero Vocal Ensemble

per STRUMENTI E ELETTRONICA

Solo/Tutti (1975)

per strumenti, circuito audio e video con direttore d'ascolto (16')

I[^] es.: 5/X/1979. Venezia. Biennale Musica, Ex novo Ensemble.

Dir. S. Carella, Dir. d'Ascolto C. Ambrosini

Aula 104 (1976)

per fixed media (cromorni, flauti diritti e suoni elettronici) (12')

(Fixed media: C. Ambrosini cromorno solista, suoni elettronici;

Quartetto di cromorni e flauti diritti: C. Ambrosini, I. Gregoletto, G. Toffano, P. Verardo)

I[^] es.: 9/VI/1976. Venezia. Cons. B. Marcello

Uno & trino (1979)

per flauto, oboe e clarinetto amplificati (22')

I[^] es.: 5/VII/1981. Fest. La Rochelle, France.

Fl.: P. Rollet, Ob.: D. Patou, Cl.: A. Damiens.

Negli sguardi di Eurialo e Niso (1980)

per flauto, clarinetto, piante immerse nell'acqua e suoni registrati (20')

I[^] es.: 22/II/1981. Dolo (Venezia). Flauto: D. Ruggieri, Cl.: D. Teodoro.

Computer: D. Torresan

Cadenza estesa e coda (1981)

per flauto e suoni elettronici (18')

Commissione La Biennale Musica di Venezia.

I[^] es.: 29/IX/1981. Venezia, Biennale Musica. Fl.: D. Ruggieri, Elettronica: D. Torresan

Il satellite sereno (1989)

per 7 strumenti, fixed media e live electronics (13')

(Fl. ob. cl. v. v.c perc. pf. e nastro

I[^] es.: 18/XI/1989. Milano, Ex novo Ensemble. Dir. C. Ambrosini,

Elettronica: A. Vidolin

Seaside Story (1993)

anamorfosi sonora per percussione, con voce di donna e pianoforte registrati su nastro (3')

(Fixed media: Carla Marcotulli soprano, Paolo Vianello pianoforte)

I[^] es. (in forma di seminario): 10/XII/1998. Universität Klagenfurt

Perc.: C. Ambrosini

Anima mundi (1995)

Teatro di immagini sonore (50'),

per ensemble, voci e strumenti su nastro e elaborazione elettronica

Commissione: E. Di Martino, Museo di arte sacra, Venezia.
I[^] es.: 25/XI/1995. Venezia, Chiesa di S. Maria del Giglio. Ex novo Ensemble.
Dir.: C. Ambrosini

Frammenti d'acque (1996)

drammaturgia sonora in sette stazioni

per fiati, arpa, strumenti in vetro, percussioni e suoni elettronici (43')

(fl., tr., cr., arpa, 2 perc., regia del suono)

(Stazione prima: **Sposa d'acqua**, Stazione seconda: **Acqua madre**

Stazione terza: **Acqua matrigna**, Stazione quarta: **Acqua marea**

Stazione quinta: **Acqua granda**, Stazione sesta: **Figli d'acqua**

Stazione settima: **Resurrectura**)

In memoria dell'alluvione di Venezia del 4 novembre 1966

Commissione CEMAT

I[^] es.: 4/XI/1996. Venezia, Basilica di San Marco. Ex novo

Ensemble. Dir.: C. Ambrosini Regia Elettr. A. Vidolin

Ogni emozione dell'aria (2011)

per clarinetto basso in Sib e elettronica dal vivo

(sistema "motion capture") (11'30")

I[^] es.: 7/VII/2011. Padova, Auditorium Pollini,

Sound and Music Computing 2011. D. Teodoro, clar. basso;

A. Vidolin, realizzazione elettronica e regia del suono

Apocalypsis cum figuris (2012)

fonurgia drammatica per tamburo rullante,

voci e strumenti registrati ed elettronica (13 ?)

Testi di Claudio Ambrosini

(Questo lavoro è la quarta tappa della pentalogia che include anche: *Big Bang Circus, Il canto della pelle – Sex Unlimited, Il killer di parole, Il giudizio universale*)

I[^] es.: 25/V/2012. Impara l'arte, Padova, Auditorium Pollini

M. Beggio, tamburo, A. Vidolin, realizzazione elettronica e regia del suono

Orienteering (2019)

per uno o più pianoforti elettronicamente rivelati (15')

I[^] es. (versione per 3 pf): 26/XI/2019. Impara l'arte, Padova, Auditorium Pollini

M. Grazia Bellocchio, A. D'Errico, A. Orvieto pf,

L. Richelli live electronics, A. Vidolin regia sonora

De rerum natura (2019-2020)

per tre percussionisti e ambiente elettronicamente rivelato (42')

Commissione di Milano Musica

con il sostegno di SIAE – Classici di oggi 2018-2019

I[^] es.: 17/X/2020. Milano, Hangar PirelliBicocca, ZAUM (Beneventi, Càceres, Savio),

Realizzazione elettronica: A. Vidolin.

Edizioni Ricordi.

BALLETTO

anzoniere ballato (1991)

Balletto in due atti di Claudio Ambrosini

per soprano, clarinetto, pianoforte e percussione (80')

Il balletto include anche i lavori contrassegnati da : |°| (vedi: "Voce e Strumenti")

su testi poetici di Giorgio Baffo, Yves Bonnefoy e

Anonimo Italiano del sec. XIII.

Ideazione di Claudio Ambrosini

Commissione: Ministero della Cultura francese

I[^] es.: 15/II/1992. Paris, Fest. Futurs-Musiques, Ens. Accroche-Note.

Coreog.: Anne Yoren, Compagnie LAPS

Pandora librante (1997)

Balletto lirico-sinfonico in due atti di Claudio Ambrosini

liberamente ispirato agli scritti di Italo Calvino

per soprano, mezzosoprano e orchestra (80')

(2. 2. 2. 2. - 2. 2. 2. Tuba - 4 Perc. - Arpa - Pf. - Archi)

Il balletto include anche i lavori contrassegnati da: |**| (vedi: "Voce e Strumenti")

su testi poetici di Lucrezio Caro, Cecco Angiolieri, William Blake

e due poeti Anonimi Italiani del sec. XIII.

Ideazione e scelta dei testi di Claudio Ambrosini

Movimenti, sinfonici, eseguibili anche separatamente in forma di concerto:

- **Andante leggero, quasi inesistente**

- **Prestissimo dimezzato**

- **Misurato kaosmicomico**

- **Notturmo, dei sentieri**

- **Ostinato rampante**

Brani per 2 voci e piccolo ensemble, eseguibili anche separatamente:

- **Il sole, la polvere** (vedere: "per Voce e Strumenti")

- **L'usignolo** (vedere: "per Voce e Strumenti")

- **S'i' fosse foco** (vedere: "per Voce e Strumenti")

- **Acrobata** (vedere: "per Voce e Strumenti")

Commissione: Teatro Sociale di Rovigo

I[^] es.: 3 ott. 1997, Rovigo, Teatro Sociale. Dir. S. A. Reck. Sop. S. Visentin;

M.sop.: P. Seno. Coreog.: Robert Cohan. Scene: F. Plessi.

Casanova's Carnet de Bal, (1998) suite di danze originali per pianoforte a 4 mani, arpa e percussione (40')

(da **Le cahier perdu de Casanova**, ballett'opera da camera in due parti, vedi TEATRO).

Entrée

Boncingo

Arià

Doppiarello

Brividin

Posante

Sbattasson

Caressada

Zigzagà

Gondolio

Ciapàda

per SOLI, ORCHESTRA E CORO

Proverbs of Hell (1990-91)

cantata per soprano, mezzosoprano, tenore, baritono, pianoforte, percussioni,
coro misto e grande orchestra (40')

Testo di William Blake

Commissione: RAI, Roma

I^a es.: 7/III/1992. Roma, Auditorium RAI, Orch. e coro RAI. Soprano: P. Walmsley-Clark,

Mezzosoprano: S. Bickley, Tenore: N. Wilson, Baritono: N. Folwell.

Pf: A. Orvieto. Perc. C. Hamouy. Dir.: M. Tabachnik

per CORO DI VOCI BIANCHE E ORCHESTRA

Fonofania (2013)

Lallazione per coro di voci bianche e orchestra (12')

Commissione della Biennale di Venezia

Testo di Claudio Ambrosini

*I^a es.: 5/X/2013. Biennale di Venezia, Orchestra e Coro di voci bianche del Teatro Comunale di
Bologna, Dir.: R. Abbado*

Edizioni Ricordi.

per SOLI e ORCHESTRA

Veneziano (1984-85)

concerto per pianoforte a coda, clavicembalo (o tastiera elettr.) e orchestra (18')

(2 fl., ob., cl., fg., cfg., 3 perc., pf., clav. (o tastiera elettronica), archi : almeno 8, 6, 4, 3, 3)

Commissione: RAI, Napoli.

I^a es.: 22/XI/1985. Napoli, RAI, Orchestra. Sinf. della RAI. Dir.: Lev Markiz

Pf: Bruno Canino e Antonio Ballista

Doppio concerto grosso (1987)

per pianoforte e percussioni solisti, ensemble "concertino" e grande orchestra (22')

(Ensemble solisti : fl., ob., cl., cr., tr., sax, 2 v.i., v.a., v.c., cb, perc)

Commissione: Orchestra RAI, Roma.

I^a es.: 26/III/1988. Roma, Auditorium RAI, Orch. RAI, Ex novo Ensemble. Dir.: G. Nowak.

Tocar (2006)

concerto per pianoforte e grande orchestra (22')

(pf solista; 3. 3. 3. 3. - 4. 3. 3. Tuba – Timp., 3 Perc. - Arpa - Archi)

Commissione: Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

I^a es.: 16/II/2007. Torino, Auditorium RAI, Orch. Sinfonica Nazionale della RAI.

Dir. John Störgards. Pf. A. Orvieto

Edizioni Ricordi.

Plurimo (2007)

concerto per due pianoforti e grande orchestra (21')

(2 pf solisti; 3. 3. 3. 3. - 4. 4. 3. Tuba – Timp., 4 Perc. - Arpa - Archi)

Commissione: la Biennale di Venezia

I^a es.: 13/X/2007. Venezia, Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI.

Dir. P.-A. Valade. Pf. E. Arciuli, F. Libetta.

Premiato con il Leone d'Oro per la Musica del Presente alla Biennale di Venezia 2007

Edizioni Ricordi.

Morte di Caravaggio (2015)

copia dal vero per fagotto e orchestra (10')

(Fg. Solista, 2. 2. 2. - 2. 2. 1. – Pf. – Timp., 2 Perc. - Arpa - Archi)

I^a es.: 26/IX/2015. Firenze, Festival Play.It!,

Dir. M. Angius. Fg: P. Carlini, ORT Orchestra della Toscana

Edizioni Ricordi.

Rappresentazione di anima e corpo (2019)

per soprano, clarinetto basso in Sib e orchestra (16')

Frammenti testuali da William Blake, Tantra e altre culture del mondo

(2. 2. 2. 2. - 2. 2. 1. – Timp., 2 Perc. - Arpa - Pf. a 4 mani - Archi)

Commissione della Biennale di Venezia

Edizioni Ricordi

I^a es.: 05/X/2019, La Biennale Musica di Venezia

F. Kubler soprano, A. Angster Clar. Basso, ORT, dir. P. Rundel

per ORCHESTRA

Movimenti sinfonici per Sop., M.sop. e orchestra

dal balletto **Pandora librante** (1997) (vedere "Balletto")

(2. 2. 2. 2. - 2. 2. 2. Tuba – Timp., 3 Perc. - Arpa - Pf. - Archi)

- **Andante leggero, quasi inesistente** (1997) (13'30") MANCA???????

- **Prestissimo dimezzato** (1997) (9'30")

- **Misurato kaosmicomico** (1997) (9'30")

- **Notturmo, dei sentieri** (1997) (12'30")

Pausa irreale (2004)

per orchestra (7')

(2.2.2.2. - 2.2. - Timp., Perc., Pf., archi)

Comm.: Ass. "Antonio Pedrotti" Trento (Pezzo d'obbligo per l'edizione 2004 del concorso per direttori d'orchestra)

I^a esec. pubblica in concorso: 10-12 sett. 2004. Trento, Aud. S. Chiara, Orch. Haydn (Dir: Meyer, Hall, Comin, Shiffman, Valeev, Hermanto, Giorgi, Hamatsu)

I^a es. pubblica (fuori concorso) 13 ott. 2004, Treviso, Finestre sul '900. Orch. Filarmonia Veneta, Dir. G. Senanes

Phonurgia (2015)

per orchestra (14')

(3. 3. 3. 3. - 4. 3. 3. – Timp., Perc. 4 – Pf a quattro mani – Arpa - Archi)

Commissione: Institute Oberschützen of the University of Music and Performing Arts Graz
I[^] es.: 15/XI/2015, Oberschützen, Institute Oberschützen Orchestra, Dir. C. Ambrosini
Edizioni Ricordi

Aria della battaglia

epodo all'Aria della battaglia di Annibale Padovano (2018)
nel centenario della fine della Prima Guerra Mondiale (12'30")
per orchestra

(2.2.2.2. - 2.2.3. - Timp., Perc., Pf., archi)

Commissione dell'Orchestra di Padova e del Veneto

I[^] es.: 11/X/2018, Padova, Auditorium Pollini, Orchestra OPV, Dir. G. Bellincampi

Edizioni Ricordi

Dosana nova (2021-22)

per orchestra (14')

(3.3.3.3 - 4.3.3.1 - Pf (4 mani) – Timp. – Perc. (4) – Arpa – Archi)

Commissione dell'Accademia di Santa Cecilia

I[^] es.: 13/4/2023 Auditorium Parco della Musica, Roma, Orchestra di Santa Cecilia, Dir. A.

Pappano - Edizioni Ricordi

TEATRO / OPERA / ORATORIO

Orfeo, l'ennesimo (1984)

opera multimediale in un atto per 2 Sop., M.sop. e ensemble (75')

(fl., ob., cl., II cl. e sax, tr., t.ne, 2 v.i, v.a, v.c, cb, perc, pf)

Ideazione: Claudio Ambrosini

Libretto: Carlo d'Altilia

Commissione: ATERFORUM

I[^] es.: 15/6/1984. Ferrara, ATERFORUM, Ex novo Ensemble. Dir.: C. Ambrosini

Susanna (1995/96)

oratorio per soli, piccolo coro e insieme di strumenti rinascimentali (38')

(Soli: Sop., Fanciullo (voce bianca), Contraltista, Ten., Bar., Basso.

Coro: Sop. M.sop. Alto, Tenore.

Cornetto, Saquebut, Organo e cembalo, Liuto, Arpa Doppia, Perc., 2 V., Viola da Gamba, C.b)

Libretto: Sandro Cappelletto

Commissione: Ministero della Cultura Francese

I[^] es.: 2/5/1996. Caen, Francia. Ensemble baroque. Dir. Brian Schembri.

Il giudizio universale (1996)

opera buffa in un atto

per un attore, soprano, tenore, 15 strumenti ed elettronica dal vivo (85')

(fl, ob. cl., fg., tr., t.ne, arpa, 2 perc, pf, 2 v, v.a, v.c, cb.)

Ideazione e libretto: Claudio Ambrosini (1989)

Commissione: Festival delle Nazioni di Città di Castello

I[^] es.: 1/VIII/1996, Città di Castello, Festival delle Nazioni.

Attore: Gigi Proietti; Soprano: S. Visentin; tenore: F. P. Castiglioni.

Ex novo Ensemble. Dir.: Diego Masson.

Realizzazione elettronica: Centro Tempo Reale, Firenze.

Ingegneri del suono: Nicola Bernardini, Alvise Vidolin.

Le cahier perdu de Casanova (1998)

ballett'opera da camera in due parti (75')

Parte prima: **Carnet de bal**,

suite di nuove danze per pianoforte a 4 mani, arpa e percussione. (35')

Parte seconda: **Notturmi, albe, serenate**,

per 2 soprani, mezzosoprano e pianoforte (40')

Ideazione e drammaturgia: Claudio Ambrosini

Testi cantati di Gaspara Stampa, Contessa de Dia, Juana Inès de la Cruz, Murasaki Shikibu e autori provenzali dell'epoca dei Trovatori

Iⁿ es.: 22/7/1998. Ludwigsburger Schloßfestspiele. Coreog. Mark Mc Clain. Ballerino Solista Benito Marcelino. Sop. S. Visentin, C. Dune, M.sop.: L. Hirst. Ensemble Labirinto Armonico. Dir. C. Ambrosini

Passione secondo Marco (1999-2000)

oratorio per sei voci, narratore e undici strumenti (70' ca.)

Libretto: Sandro Cappelletto, dal Vangelo di Marco

(Sop., Mezzo., Alto, Ten., Bar., Basso.

Fl, cl., cr. , v, v.a, v.c, cb., pf a 4 mani, 2 perc.)

Commissione: Accademia Filarmonica Romana e RAI, Radio Tre.

Iⁿ es.: 6/4/2000, Roma, Teatro Olimpico. Dir.: F. Maestri. Sop. M. Agricola, Msop. P. Seno, Alto L. Michelazzo, Ten. E. Di Cesare, Bar. M. Scavazza, Basso W. Testolin. Narratore V. Malosti Ex Novo Ensemble.

CD Stradivarius, STR 33610 (2001)

Big Bang Circus

(Piccola storia dell'universo) (2002)

opera-circo per un attore, quattro cantanti, orchestra da camera, fixed e live media (70 '?)

Ideazione: Claudio Ambrosini

Libretto: Sandro Cappelletto e Claudio Ambrosini

(Sop., Mezzo., Ten., Basso, Attore)

Fl., ob., cl., fg., cr. , tr., 2 v, v.a, v.c, cb., pf a 4 mani, 3 perc.)

Commissione: La Biennale Musica di Venezia

Prod.: La Biennale Musica di Venezia, Teatro "G. Verdi", Trieste, C.a "Le grain", Bordeaux, con il patrocinio dell'UNESCO

Iⁿ es.: 20/09/2002, La Biennale Musica di Venezia, Teatro Piccolo Arsenale. Dir.: M. Panni.

Sop.: S. Visentin, Msop.: P. Seno, Ten.: L. De Lisi, Basso: A. Rosalen. Attore: Marco Zannoni.

Elettronica: A. Vidolin. Ex Novo Ensemble.

Doppio Cd Stradivarius, STR 33666 (2004)

Il canto della pelle – Sex Unlimited

Melodramma giocoso in due parti e un labirinto (2005-2006)

per quattro voci, attrice, danzatore, dieci strumenti ed elettronica

(versione completa: 120' ca.

versione condensata: 90 ')

Ideazione e libretto: Claudio Ambrosini

(Sop., Mezzos., Ten, Basso)

Fl., cl., cr., v, v.c, cb., pf a 4 mani, 2 perc.)

Commissione: Ministero della Cultura Francese

Premio Music Theatre Now (Berlino, 2008)

Libretto premiato dalla Association Beaumarchais (Parigi, 2005)

Il libretto associa, alle parti originali, anche l'adattamento di frammenti poetici tratti dagli *Inni Orfici*, *Atharva Veda*, *Kamasutra*, *Ratnasara*, *Bibbia*, Tantrismo, Sappho, John Donne, San Juan de la Cruz, Suor Juana Inés de la Cruz, William Blake, Emily Dickinson, Veronica Gambarà, Giorgio Baffo, Veronica Franco, Gaspara Stampa, Titus Lucretius Carus, Trotula, Decimus Junius Juvenalis, Quintus Septimius Florens Tertullianus, Walt Whitman, iscrizioni anonime sui muri di Pompei.

Scelta, adattamenti e traduzioni di Claudio Ambrosini.

I[^] es.: 24/03/2006, *Biennale MUSIQUES EN SCENE*, Teatro dell'Opera di Lione. Dir.: S. Celegghin. Sop.: S. Visentin, Msop.: A. Vavrille, Ten.: P. Do, Basso: C. Darbellay. Attrice: A. Schmutz-Lacroix. Coreografo e danzatore: A. Foniadakis. Elettronica: F. Berthoux/GRAME. Ensemble Orchestral Contemporain.

Il killer di parole

ludodramma in due atti (2008-2010)

per sei voci, coro misto e orchestra (100')

Ideazione e libretto: Claudio Ambrosini

Commissione: Teatro La Fenice, Venezia

I[^] es.: 10/12/2010. Teatro La Fenice, Venezia

Sop.: S. Visentin, V. Valente; Msop.: D. Pinti, Ten.: M. Guadagnini, Bar.: R. Abbondanza,

Basso: G. Buratto. Orchestra e Coro del Teatro La Fenice, dir.: A. Molino

Edizioni Ricordi

Premio Abbiati 2010

Premio Accademia dei Lincei 2021

MADRIGALE RAPPRESENTATIVO

Tancredi appresso il Combattimento (2017)

madrigale drammatico per soprano, tenore (Tancredi) e baritono (Testo);

*tiorba, clavicembalo, quintetto d'archi e percussione** (27 'ca.)

Parole del Signor Torquato Tasso

Da eseguirsi da solo o, preferibilmente, dopo il

Combattimento di Tancredi e Clorinda del Signor Claudio Monteverdi

Adattamento testuale e musica del Signor Claudio Ambrosini

(*) Se rappresentata in forma di concerto, basta un percussionista; se i cantanti devono muoversi sulla scena, servono due percussionisti. La parte del secondo è comunque molto semplice.

I[^] es.: 12/10/2017. *Amelia Festival*, *Amelia*

Sop.: S. Cortese, Ten.: D. Adriani, Bar.: R. Abbondanza, *Ensemble In Canto*, dir. F. Maestri

Edizioni Ricordi

VOCE RECITANTE E STRUMENTI

La vera storia dell'invenzione del pianoforte (1998)

Melologo per attore e pianoforte Disklavier,

Ideazione e testo di Claudio Ambrosini

I[^] es.: 12/IX/2025, *Festival Cristofori*, Teatro di Palazzo Zuckermann, Padova

A. Bressanello attore, C. Ambrosini Disklavier.

Parole sotto la neve, da Rigoni Stern (2019-2021)

melologo per voce recitante, coro maschile (con strumentini), pianoforte e suoni registrati (75')

Testi originali di Mario Rigoni Stern e Samuel Taylor Coleridge

Drammaturgia, scelta e adattamento dei testi, traduzione di Claudio Ambrosini

I[^] es.: 25/IX/2021, Teatro di Villa Correr Pisani, Montebelluna

M. Stevanato voce rec., M. Liva pf, coro Coenobium vocale, M. Dal Bianco Dir.

Contiene i seguenti melologi, eseguibili anche singolarmente:

Segni sulla neve (2019)

melologo per voce recitante, coro maschile (con strumentini) e pianoforte (15')

Dal racconto omonimo di Mario Rigoni Stern

I[^] es.: 15/VI/2019. Premiazione Concorso Mario Rigoni Stern

Palazzo Labia, Venezia

M. Stevanato voce rec., M. Liva pf, coro Coenobium vocale, M. Dal Bianco Dir.

Sulle nevi di gennaio (2021)

melologo per voce recitante e pianoforte (10 '??)

Dal racconto omonimo di Mario Rigoni Stern

Adattamento del testo di Claudio Ambrosini

I[^] es.: 25/IX/2021, Teatro di Villa Correr Pisani, Montebelluna

M. Stevanato voce rec., M. Liva pf, coro Coenobium vocale, M. Dal Bianco Dir.

L'incredibile dono (2021)

melologo per voce recitante, coro maschile e pianoforte (10 '??)

Dal racconto omonimo di Mario Rigoni Stern

Adattamento del testo di Claudio Ambrosini

I[^] es.: 25/IX/2021, Teatro di Villa Correr Pisani, Montebelluna

M. Stevanato voce rec., M. Liva pf, coro Coenobium vocale, M. Dal Bianco Dir.

Mein Name ist Arnold Schönberg

My Name is Arnold Schoenberg (2024)

melologo per voci narranti, soprano,

strumenti, voci e suoni registrati, live electronics (52')

Ideazione e musica di Claudio Ambrosini

Testo e drammaturgia di Sandro Cappelletto

I[^] es.: 7/XII/2024, Festival Ex Novo Musica 2024, Conservatorio Benedetto Marcello – Venezia

Sandro Cappelletto voce recitante, Nuria Schoenberg, Richard Erkens, voci; G. Peri soprano,

A, Vidolin regia sonora, P. Zavagna e D. Commone, elettronica

Ex Novo Ensemble, Dir. F. Perocco

Edizioni Ricordi

TEATRO MUSICALE – TEATRO STRUMENTALE

Il sogno (1989)

notturno lirico per soprano al pianoforte (facile) e nastro (20')

(Azione teatrale: richiede palcoscenico, qualche luce e qualche attrezzo, amplificazione di un nastro)

Ideazione e libretto: Claudio Ambrosini

Commissione: Festival '900 Musica, Trento

I[^] es.: 25/XI/1989. Trento, Festival '900 Musica. Sop. G. Munari.

La vera storia dell'invenzione del pianoforte (1998)

(monologo per un attore e pianoforte Disklavier)

I[^] es.: 12/IX/2025. Festival Cristofori, Palazzo Zuckermann, Padova

A. Bressanello: Cristofori, C. Ambrosini: Disklavier

Balli delle belle bolle (2013)

happening sonoro per ensemble (durata variabile)

Ideazione e drammaturgia: Claudio Ambrosini

I[^] es.: 8/II/2013. Carnevale internazionale dei ragazzi, Il Leon Musico, Giardini della Biennale di Venezia,

Bubble Ensemble, dir. C. Ambrosini

Blowing in the Wind (2014)

piccolo teatro musicale per mezzosoprano, trombone, pianoforte e altre insufflabili (5'30?)

(non richiede né palcoscenico né luci)

Testo di Claudio Ambrosini, da Bob Dylan

I[^] es.: 9/XI/2014. Torino, Accademia Albertina

Ciclo "La voce e il soffio", Duo Alterno e Ivo Nilsson (t.ne)

TRASCRIZIONI

GIOVANNI GABRIELI - CLAUDIO AMBROSINI

Canzon prima, a 5 (4')

Canzon seconda, a 6 (4')

per ensemble (1985)

(dalle "Canzoni et sonate per sonar con ogni sorta di stromenti", Venezia 1615)

I[^] es.: 16/VI/1985. Milano, Ex novo Ensemble. Dir.: C. Ambrosini

CLAUDIO MONTEVERDI - CLAUDIO AMBROSINI

Orfeo-Toccata (da **L'Orfeo**, 1607)

per ensemble (3') (1985)

I[^] es.: 16/VI/1985. Milano, Ex novo Ensemble. Dir.: C. Ambrosini

BRUNO MADERNA **Serenata per un satellite** (1969)

versione per ensemble di Claudio Ambrosini (1985)

(fl., ob., clar., v., vc. perc.)

Ed. Ricordi

CLAUDIO AMBROSINI

Labirinto armonico (1995)

Fantasia strumentale su "Kleines Harmonisches Labyrinth" di Johann S. Bach

per Fl., Ob., Cl., Fg., Perc. Piano, 2V., V.la, V.c, C.b (9')

I[^] es.: 16/VI/1995. Milano, Milano Musica, Ex novo Ensemble. Dir.: Ed Spanjaard

GIOVANNI GABRIELI - CLAUDIO AMBROSINI

Canzon XIII, a 12

Canzon I, a 5

Sonata XIX, a 15

trascrizione per grande orchestra (14'30") (1998)
(2. Fl in Sol; 2. C. Ing; 2. C.B.- Fagotti?? - 2. 2. 2. Tuba - Timp. - 3 Perc. - 2 Arpe - Pf. - Archi
10.10.8.6.4)
(dalle "Sacrae Symphoniae" (1597) e "Canzoni et sonate per sonar con ogni sorte di
instrumenti", Venezia 1615)
Commissione Milano Musica
I[^] es.: 30/X/1998. Milano, Teatro alla Scala, Orch. Filarm. della Scala. Dir.: Riccardo Muti.
Registrato sul CD Musicom MC 9846 (1998)
Edizioni Ricordi

CLAUDIO AMBROSINI - CLAUDIO MONTEVERDI

Toccar l'Orfeo (2009) (6')

libera elaborazione per grande orchestra della *Toccata da L'Orfeo* (1607)

(3. 3. 3. 3. - 4. 3. 3. - pf - Timp., 3 Perc. - Arpa - Archi)

I[^] es.: 3/X/2009, Basilica dei Frari, Venezia. Orch. del Teatro La Fenice, dir. A. Molino

Edizioni Ricordi

LUDWIG VAN BEETHOVEN - CLAUDIO AMBROSINI

Variazione XIII

dalle *Trentatre variazioni su un valzer di Diabelli* (2016)

trascrizione per sette strumenti, utilizzabile anche come "encore" (1')

(Fl basso, Ob., Cl., Perc., V., Va., Vc.)

I[^] es.: 18/I/2017, Teatro Litta, Milano, Divertimento Ensemble, dir. S. Gorli

BRUNO MADERNA **Serenata per un satellite** (1969)

versione di Claudio Ambrosini (2023)

per ensemble e due cori battenti in eco

(Ensemble principale: fl, ob., cl., v., perc.

Due cori: 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 vni., 2 chit.)

TEATRO D'ASCOLTO

I sogni sono soltanto schiuma? (1989)

ciclo di 12 radiodrammi in musica (totale 180' ca). Prod. RAI Roma.

Testi di Sandro Cappelletto

Il sogno della miniera (15' ca.)

Il sogno di Donizetti (15' ca.)

Il sogno delle scale (15' ca.)

Il sogno di Nabucodonosor (15' ca.)

Il sogno di Wagner (15' ca.)

Il sogno del treno perduto (15' ca.)

Il sogno degli amanti (15' ca.)

Il sogno di Orlando (15' ca.)

Il sogno di Costantino (15' ca.)

Gli esami non finiscono mai (15' ca.)

Il sogno dei lupi bianchi (15' ca.)

La notte (15' ca.)

Miti, guerrieri, amorosi (1993)

Teatro d'Ascolto (totale 240' ca).

Testi di Sandro Cappelletto

Prod. RAI Roma.

- **Apollo e Marsia** (28' ca)

- **Pasifae** (28' ca)

- **Eco e Narciso** (27' ca)

- **Atalanta** (29' 50")

- **Persefone** (28' ca)

- **Ermafrodita** (24' 30" ca)

- **Perseo e Andromeda** (27' 30" ca)

- **Ercole** (28' 15" ca)

Di molti di questi radiodrammi è prevista una trasposizione teatrale o multimediale.

Vademecum (2004)

Breviario sonoro per voci d'artista, strumenti e live electronics (80' ca)

per Fl., Pf., Perc., computer

Progetto, musica e realizzazione scenica di Claudio Ambrosini

Voci originali di Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Munari, Lucio Fontana,

Gino De Dominicis, Mario Schifano, Emilio Vedova

I[^] es.: 8 luglio 2004, Telecom Italia Future Centre, Venezia.

Ex Novo Ensemble. Dir. Claudio Ambrosini

OPERE ACUSMATICHE (per solo ascolto)

24 ore di un palazzo (1976) (24h)

I[^] es: Mostra di Ludovico de Luigi a Palazzo Braschi a Roma

Anemos

Autoritratto sonoro (2018)

12/I/2019, Mostra "La ricerca dell'identità al tempo del Selfie"

Trieste, Galleria Tommaseo (2019)

PAESAGGI SONORI

Malo, audioritratto (2007)

pellegrinaggio acustico in cinque stazioni (16' 30")

(Visita alla città di Luigi Meneghello)

Registrazione ambientale.

I[^] es.: 18/XII/2007, Ateneo Veneto, Venezia

Libretti e TESTI per teatro musicale

Il sogno (1989) (monologo)

Il bacio (1989) (monologo)

Per amore (1989) (monologo)

Il giudizio universale (1989) (opera buffa)

M'ama? Non m'ama? (1994) (teatro musicale buffo in una scena) (monologo)

L'asino di Buridano (1994) (teatro musicale buffo in una scena) (monologo)

SSS (Sportello Suoni Smarriti) (1995) (teatro musicale buffo in una scena) (monologo)
Il miracolo dei sensi (1996) (opera buffa)
Stesso posto, tra un anno (1996) (teatro musicale buffo in una scena) (duetto)
Il mago dei suoni (1996) (opera buffa)
La vera storia dell'invenzione del pianoforte (1998) (teatro musicale buffo in una scena) (monologo)
Big Bang Circus (2002) (con Sandro Cappelletto)
Il canto della pelle – Sex Unlimited (2005) (opera)
Il killer di parole (2008) (opera)
Apocalypsis cum figuris (2012)
La collaudatrice di aerei di carta (2018) (scena lirica)
La curatrice (2019) (melologo)
Anche la beatitudine stanca (2019)

OGGETTI, EVENTI MUSICALI

Alphabets (1976)
 gioco vocale per musicisti e non
 (Necessita di un sistema di registrazione e editing del suono)
I[^] es.: 1976, Motovun, Istria

Sound Visions (1976)
 happening audiovisivo per qualsiasi insieme di esecutori (musicisti e non)

Suono autografo (1976)
 per pennino (magnetizzato) e nastro magnetico
 Possibile anche con un sistema computerizzato (per musicisti e non)
I[^] es.: 1976, Motovun, Istria

A Sound a Day Keeps Time Away (1977)
 Calendario musicale per (fare) comporre e suonare
 per qualsiasi strumento o voce
 Gioco interattivo in forma di calendario musicale
Pubblicato sulla rivista EAR Magazine, New York, 1979

Tabelline dodecafoniche (1976??)

PERFORMANCE

Bevilacqua la masa (Iran) (1978??)
 Crollo delle mura, Montagnana (1978??)
 Galleria del Cavallino (con M. Sambin) (1977?)
 Symphony from the Next World (2019) (Silos, VE)

LAVORI multimediali (in video)

Ideazione, musica, immagini e performance di Claudio Ambrosini

Christmas Carol (1976) (12'14")

Hair-Cut (1976) (2 '37")

Autobiografia (1976) (5'40")

De Photographia (1976) (30")

Audioidentikit (1976) (7'51")

Video Music (1977) (7'11")

Light Solfeggio (1977) (2 '17")

Taperecorder Suite: (1977) (22'44")

- **Relationships**

- **Kissing**

- **Perpetual Motion**

- **I love you**

Tocco, n. 1, n. 2, n. 3 (1977) (4', 6', 7'35")

Zoom (1977) (4'25")

Wind Orchestra (1977) (9'56")

Istra Suite (1977) (3'26")

Video Canon (1977)

Ritratto (1977) *

Aria (1978) (16'43")

Progressione geometrica (1978) (30')

Video Sonata (1979) (8'15")

Sentire/ascoltare (1979)

Solo/Tutti (1979) *

SPAZI, INSTALLAZIONI

Camera di Chopin e George Sand a Maiorca (1975)

Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia

Camera di Ferenc Liszt (1975)

Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia

Camera di Niccolò Paganini (1975)

(Finora mai allestita)

Stanza da musica di Salvador Dalì (1975)

(Finora mai allestita)

Stanza da musica di Thomas A. Edison (1975)

(Finora mai allestita)

Camera di John Cage (1975)

(Finora mai allestita)

Orecchio, coclea, labirinto (1975), finora mai allestita

Torre di Babele (1975)
(Finora mai allestita)

Gioco della Sibilla (1980)
Spazio audiovisivo di gioco per bambini (e/o adulti)
Selezione Premio Campigna 1980
1^a es.: 1980, Estate Campigna

Altri progetti...

* Editi dalla Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, ASAC.
Tutti gli altri editi da: "Videotapes del Cavallino", Galleria del Cavallino, Venezia.

Nota dell'autore.

Da questo catalogo mancano parecchi lavori solistici, soprattutto per pianoforte e per chitarra, che devono ancora essere stesi in bella copia.

Mancano inoltre gli scritti di altra natura (poesie, saggi ecc.) e le realizzazioni con altri mezzi, come per esempio installazioni sonore, spazi multimediali, performance, mostre di lavori fotografici ed altre realizzazioni prodotti negli anni '70 e presentati nelle gallerie d'arte, festival multimediali e musei d'arte contemporanea in Europa, America, Giappone e Australia.

QUADRO RIASSUNTIVO

1. Per libera scelta del compositore le composizioni sono generalmente inedite, tranne dove diversamente indicato.
2. I manoscritti originali sono a matita, o a inchiostro, su carta.

I titoli sottolineati sono stati copiati con il computer, come anche quelli editi da Ricordi.

Dei pezzi copiati con il computer esistono le parti staccate. Del **Doppio concerto grosso** esistono i materiali d'orchestra, di proprietà della RAI, realizzati a mano da copisti.

Bibliografia

Ali di Cantor. La musica di Ivan Fedele, a cura di Cesare Fertonani, prefazione di Claude Samuel, Suvini e Zerboni, Milano 2011

CLAUDIO AMBROSINI, *Il “teatro dei suoni”: concezioni spaziali della musica a Venezia*, in *Il Teatro La Fenice a Venezia: studi per la ricostruzione “dov’era, ma non necessariamente com’era”*, a cura di Maura Manzelle, IUAV, Venezia 1999 (Catalogo della mostra dal medesimo titolo, tenuta a Venezia nel 1999), pp. 36-44

CLAUDIO AMBROSINI, *Musica contemporanea e notazione*, in «Studi musicali», vol. 8, 1979, pp. 303-318

CLAUDIO AMBROSINI, *Prospettiva “alla Escher” e generazione di forme musicali*, in *Matematica e cultura 2003*, a cura di Michele Emmer, Springer Verlag Italia, Milano 2003, pp. 77-94

CLAUDIO AMBROSINI, *Spazio e prospettiva in musica*, in *La chiave invisibile: Spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e XXI secolo*, a cura di Letizia Michielon, Mimesis, Milano 2011, pp. 47-60

RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi: il Combattimento di Tancredi e Clorinda e un recentissimo sequel di Ambrosini*, in *Rivisitazioni e innovazioni. La ricezione di Monteverdi nei compositori italiani dalla seconda metà del XX secolo*, a cura di Gianmario Borio e Angela Carone, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2022, pp. 161-194

RODOLFO BARONCINI, *Un teatro “fatto per la musica” (Venezia 1610). Il teatro Milani e il contesto musicale lagunare della prima decade del Seicento*, in *Funzioni e dispositivi della musica antica*, Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Marco Di Pasquale, Conservatorio di Musica “Arrigo Pedrollo”, Vicenza 2024

MARIO BARONI, ROSSANA DALMONTE, *Bruno Maderna. La musica e la vita*, LIM, Lucca 2020

GIORGIO BATTISTELLI, *Autobiografia in forma di conversazione*, a cura di Salvatore Sclafani, LIM, Lucca 2023

- NICOLA **BERNARDINI**, *Live Electronics*, in *Nuova Atlantide. Il Continente della Musica Elettronica 1900-1986*, catalogo della mostra curata da Roberto Doati e Alvisè Vidolin, La Biennale, Venezia 1986
- LORENZO **BIANCONI**, *Il Seicento*, in *Storia della musica*, a cura della società Italiana di Musicologia, EDT, Torino, 2018, vol. 5
- GIANMARIO **BORIO**, *L'immagine seriale di Webern*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione* a cura di Michela Garda, EDT, Torino 1998, pp. 203-222
- PIERRE **BOULEZ**, *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968
- ALBERT S. **BREGMAN**, *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*, MIT Press, Boston 1999
- CHARLES **BURNEY**, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, vol. III, Printed for the Author, London 1789
- FERRUCCIO **BUSONI**, *Lettere. Con il carteggio Busoni-Schönberg*, a cura di Sergio Sablich, Ricordi, Milano 1988
- MAURO **CALCAGNO**, *Romeo Castellucci. Il Combattimento (2000–2001)* in «The Opera Quarterly», vol. 40 (2025), pp. 1–10
- CRISTINA **CAPPELLETTI** e LUCA CARLO **ROSSI**, *Tasso in scena. La «Gerusalemme liberata» e il suo autore a teatro*, in «Studi tassiani», a. LXVIII (2020), n. 68, pp. 137-156
- MARIA **CARACI VELA**, *Gian Francesco Malipiero editore di musica antica: il caso Monteverdi*, in *Gian Francesco Malipiero e l'antico*, a cura di Maria Caraci Vela e Paula Findlen, LIM, Lucca 2005
- ANTONIO **CAROCCIA**, *La ricerca bibliografico-musicale in Italia: dalle origini all'Associazione dei Musicologi Italiani*, IBIMUS, Roma 2011
- ANGELA **CARONE**, *Dalla teoria alla pratica. Claudio Monteverdi secondo Domenico Guaccero*, in Borio, G., Carone, A. (ed.), *Rivisitazioni e innovazioni. La ricezione di Monteverdi nei compositori italiani dalla seconda metà del XX secolo*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2022, pp. 141-160
- ALFREDO **CASELLA**, *Scarlattiana*, in «La Rassegna Musicale», II, n. 1, 1929, pp. 25-29
- MICHELE **CHIAPPINI**, *La scrittura dell'interpretazione: teoria e pratica della trascrizione musicale durante gli anni veneziani di Bruno Maderna (1946-1952)*, Tesi di Dottorato, Alma Mater Studiorum -Università di Bologna, 2015
- PAOLO **DAL MOLIN**, *Emblema epocale, artefice esemplare, autorità legittimante: Claudio Monteverdi nel pensiero di Luigi Nono*, in *Rivisitazioni e innovazioni. La ricezione di Monteverdi nei compositori italiani dalla seconda metà del XX secolo*, a cura di Gianmario Borio e Angela Carone, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2022

ANGELA IDA DE BENEDICTIS, voce *“Luigi Nono”* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani.it L'enciclopedia italiana, Volume 78, 2013

PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Torino 1985

PAOLO FABBRI, *Monteverdi nostro contemporaneo? Rinascere nel Novecento in Viaggi italo-francesi: Scritti musicali per Adriana Guarnieri*, LIM, Lucca 2020, pp. 255-266

Le fonti musicali in Italia. Censimenti e catalogazione, a cura di Mariangela Cavallo e Angelo Pomilio, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 1999

PAOLO GALLARATI, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda: Monteverdi esegeta del Tasso*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia*, a cura di G. Belloni e S. Prandi, Olschki, Firenze 2012, pp. 291-312

SILVESTRO GANASSI, *Regula Rubertina. Regola che insegna sonar de viola d'arco tastada*, Venezia, per Silvestro Ganassi dal Fontego, 1542

Domenico Guaccero, numero monografico a cura di Stefania Gianni, «Archivio: Musiche del XX secolo», 1995

DOMENICO GUACCERO, *Un iter segnato, scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropierro, Ricordi e LIM, Milano 2005

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Gian Francesco Malipiero: il nuovo, anzi l'antico*, in «Il saggista musicale», vol. 5, n. 2, Leo S. Olschki, Firenze 1998, pp. 309-326

JOHN HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, T. Payne and Son, London 1776

LINDA MARIA KOLDAU, *Claudio Monteverdi*, in *Oxford Bibliographies in Music*, ed. by Kate van Orden, Oxford University Press, Oxford-New York 2013 (edizione online 26 febbraio 2013: <https://doi.org/10.1093/obo/9780199757824-0015>)

ANDREA LANZA, *Il secondo Novecento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino 1993, vol. 12

Live Electronic Music: Composition, Performance, Study, edited by Friedmann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burle, Laura Zattra, Routledge, London-New York 2018

ARTHUR LOURIÉ, *Edipus rex*, in «La Revue Musicale», VIII, n. 8, 1927, pp. 231-253

Egisto Macchi, numero monografico a cura di Paolo Emilio Carapezza e Mauro Bortolotti, «Archivio: Musiche del XX secolo», 1996, pp. 199-205

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Il pregiudizio della melodia*, in «Rivista Musicale Italiana», vol. XVII, 1910, pp. 249-254

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Cossì va lo mondo*, Il Balcone, Milano 1946

GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Storia della musica*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1770

GIOVANNI BATTISTA **MARTINI**, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1774

MASSIMO **MILA**, LUIGI NONO, *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Il Saggiatore, Milano 2010

CLAUDIO **MONTEVERDI**, *Lamento d'Ariana del Signor Claudio Monteverdi*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1623

CLAUDIO **MONTEVERDI**, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, libera trascrizione per orchestra di Alceo Toni, Libretto, Carisch, Milano 1937

CLAUDIO **MONTEVERDI**, *Combattimento di Tancredi e Clorinda, madrigale in forma rappresentativa da «La Gerusalemme liberata» di T. Tasso*, revisione di Giorgio Federico Ghedini, Suvini e Zerboni, Milano 1950

Tutte le opere di Claudio Monteverdi, a cura di Gian Francesco Malipiero, Universal Edition, Wien 1926-1942

CLAUDIO **MONTEVERDI**, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, arrangiato e rielaborato da Luciano Berio, Universal Edition, Wien 1966

Claudio Monteverdi. A Research and Information Guide, edited by Susan Lewis and Maria Virginia Acuña, Routledge, New York-London 2018

LUIGI **NONO**, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Ricordi-LIM, Milano 2001

LUIGI **NONO**, *Carteggi concernenti politica, cultura e Partito Comunista Italiano*, a cura di Antonio Trudu, Leo S. Olschki, Firenze 2008 («Archivio Luigi Nono. Studi», III)

LUIGI **NONO**, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, il Saggiatore, Milano 2019

Luigi Nono, a cura di Gianmario Borio e Giovanni Morelli, Leo S. Olschki, Firenze 1999

PAULINE **OLIVEROS**, *Deep listening: la pratica sonora di una compositrice*, trad. it. di Diana Lola Posani, Timeo, Palermo 2023

PAULINE **OLIVEROS**, *Quantum listening*, trad. it. di Diana Lola Posani, Timeo, Palermo 2023

ERRICO **PAVESE**, *Intervista a Claudio Ambrosini*, in «Il Fronimo: Rivista di chitarra», 2014, vol. 42, pp. 7-14

I percorsi della musica d'avanguardia a Venezia. Maderna, Nono e la stagione del secondo Novecento, a cura di Piero Santi, Leo S. Olschki, Firenze 2014

GIUSEPPE OTTAVIO **PITONI**, *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Olschki, Firenze 1988

RAFFAELE **POZZI**, «L'ideologia neoclassica», in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Volume terzo, *Le avanguardie musicali nel Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 444-467

MASSIMO **PRIVITERA**, *Claudio Monteverdi*, in *Storia della civiltà europea*, a cura di Umberto Eco, vol. 4. *Il Seicento: Filosofia, Scienza, Arti, Musica*, Corriere della Sera / Enciclopedia Italiana Treccani, Milano 2014, pp. 525-532

VENIERO **RIZZARDI**, *La "Nuova scuola veneziana". 1948-1951*, in *Le musiche degli anni Cinquanta*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli, Veniero Rizzardi, Leo S. Olschki, Firenze 2004 (Archivio Luigi Nono. Studi), pp. 1-59

La «scuola veneziana» alla fine del XX secolo. Esperienze compositive e didattiche a confronto, a cura di Veniero Rizzardi, Istituto per la Musica - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2019

GLORIA **STAFFIERI**, *L'opera italiana*, Carocci, Roma 2014

TORQUATO **TASSO**, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Laterza, Bari 1964

ANTONIO **TRUDU**, *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Il Saggiatore, Milano 1992

ALVISE **VIDOLIN**, *Musica informatica e teoria musicale*, Padova, Università degli Studi di Padova, Padova 1999

Sitografia

RINALDO **ALESSANDRINI**, *Claudio Monteverdi. Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, lezione trasmessa nel programma di Rai Radio 3 "Lezioni di musica" del 1° dicembre 2012: <https://www.raiplaysound.it/audio/2012/12/Claudio-Monteverdi-Il-combattimento-di-Tancredi-e-Clorinda-9f215712-0cbd-4d3e-bdeb-d55a115b7b83.html>

CLAUDIO **AMBROSINI**, conversazione con Rodolfo Baroncini e Vincenzina Caterina Ottomano del 14 ottobre 2024 per la rappresentazione di *Tancredi appresso il combattimento*: https://www.youtube.com/watch?v=hSw8APc_BzM&authuser=0

RODOLFO **BARONCINI**, *Conversazioni monteverdiane, squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi*; seminario online: <https://www.youtube.com/watch?v=XO3OugeO8CM>

ANGELA IDA **DE BENEDICTIS**, *Luciano Berio*, biografia online in Centro studi Luciano Berio: <https://www.lucianoberio.org/biografia/>

ANGELA IDA **DE BENEDICTIS**, “Luigi Nono” in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2013, vol. 78; versione online: https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-nono_%28Dizionario-Biografico%29/

IVAN **FEDELE**: biografia e opere dal website ufficiale del compositore: <https://www.ivanfedele.eu/index.php?lan=ita> consultato 6/1/2026

GIANLUIGI **MATTIETTI**, “Bruno Maderna”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2006, vol. 67: [https://www.treccani.it/enciclopedia/bruno-maderna_\(Dizionario-Biografico\)/?search=MADERNA,%20Bruno](https://www.treccani.it/enciclopedia/bruno-maderna_(Dizionario-Biografico)/?search=MADERNA,%20Bruno)

